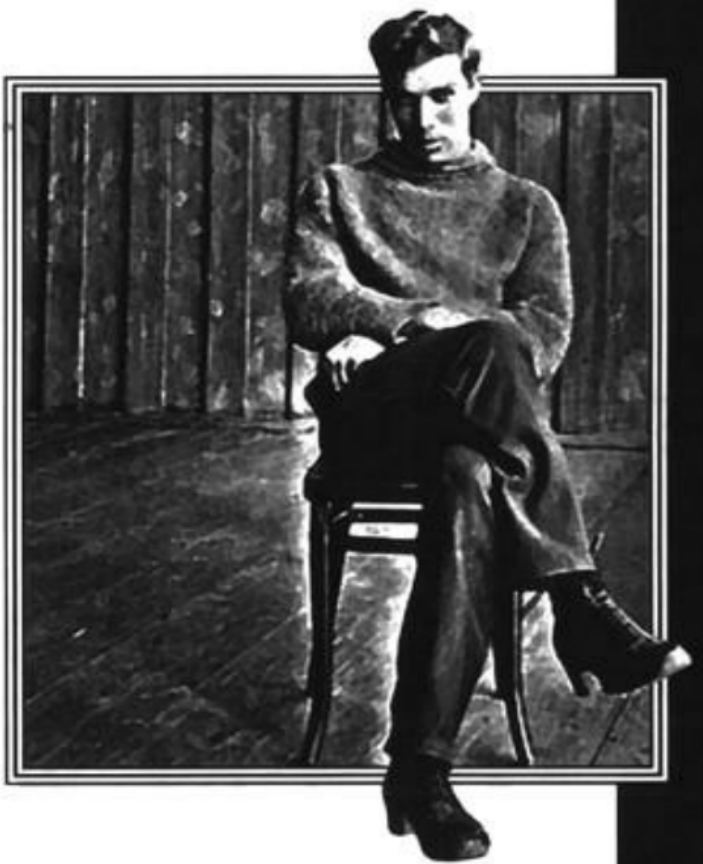
НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Борис Гаспаров



БОРИС ПАСТЕРНАК: ПО ТУ СТОРОНУ ПОЭТИКИ

Философия. Музыка. Быт

Борис Гаспаров БОРИС ПАСТЕРНАК: ПО ТУ СТОРОНУ ПОЭТИКИ Философия. Музыка. Быт

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Интенсивные, хотя и кратковременные занятия Пастернака музыкой и затем философией, предшествовавшие его вхождению в литературу, рассматриваются в книге как определяющие координаты духовного мира поэта, на пересечении которых возникло его творчество. Его третьим, столь же универсально важным измерением признается приверженность Пастернака к «быту», то есть к непосредственно данной, неопосредованной и неотфильтрованной сознанием действительности. Воссоздание облика этой «первичной» действительности становится для Пастернака кардинальной философской и этической задачей, достижимой лишь средствами поэзии, и лишь на основании глубинного трансцендентного «ритма», воплощение которого являет в себе музыка. Подход к творчеству Пастернака с точки зрения его духовных оснований позволяет выявить сложное философское содержание в том, что на поверхности выглядит простым или даже банальным, а с другой стороны, обнаружить головокружительную простоту неопосредованного впечатления в кубистической затрудненности образов его ранней лирики и прозы.

- Гаспаров Б. М
  -
  - Введение: Штрихи к портрету
  - Глава 1. Марбург и Йена
    - 1. Учитель и ученик
    - 2. Гостеприимство без гостей
    - 3. Этот свет
    - 4. Рационализм и романтизм
  - Глава 2. О свойствах страсти
    - 1. Форма невольниц
    - 2. Вассерманова реакция
    - 3. Gradus ad parnassum
  - Глава 3. Возрасты творчества
    - 1. Вехи бессмертия (1913–1956)
    - 2. Когда рухнули перегородки
    - 3. Простота
  - Глава 4. Дух музыки
    - 1. Im Anfang war der Rhythmus[154]
    - 2. История одной триоли
    - 3. Контрапунктное течение времени
    - 4. О жанре «Доктора Живаго»

- Глава 5. Кванты повседневности
  - 1. Про эти стихи
  - 2. Мир в зеркале
  - 3. Два поэта
  - 4. Гибель всерьез
  - 5. Обломки рая
  - 6. Возвращение
- Цитированная литература
- Указатель произведений Бориса Пастернака
- Указатель имен

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33

- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77

- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121

- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165

- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209

- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218

Гаспаров Б. М
Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)

Our eyes are moving all the time.
If your eyes are not moving, you are dead.

David Hockney

В книге использован ряд статей автора:

• Временной контрапункт как формообразующий принцип в

романе Пастернака «Доктор Живаго» // Boris Pasternak and His Times / ed. by L. Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1989: 215–258.

• Gradus ad Parnassum (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // 2-е изд.: Быть знаменитым некрасиво… Пастернаковские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 110–135.

• Поэтика Пастернака в культурно-историческом освещении // Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана. Tartu: Tartu University Press, 1992: 366–384.

• Быт как категория поэтики Пастернака (к интерпретации стихотворения «Зеркало») // Themes and variations. Stanford: Stanford Slavic Studies, 8, 1994: 56–69.

• Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака (История одной триоли) // Studies in Poetics. In Memory of Krystyna Pomorska (1928–1986) / Ed. by E. Semeka-Pankratov. Columbus, OH: Slavica Publishers, 1994: 233–260.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ДЛ: Пастернак Б. Л. Детство Люверс. Цит. по изданию: Б. Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991.

ДЖ: Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. Цит. по изданию: Б. Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1990.

ЛП: Пастернак Б. Л. Люди и положения. Цит. по изданию: Б. Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991.

ОГ: Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Цит. по изданию: Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991.

СС: Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Художественная литература, 1989–1992.

ПСС: Пастернак Борис. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2003.

ПССоч: Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в одиннадцати томах. Т. 7. М.: Слово, 2005.

LJ: Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака / Ред. Lazar Fleishman, Hans-Bernd Harder, Sergei Dorzweiler. Т. 1–2. Stanford: Stanford Slavic Studies 11: 1–2, 1996.

Введение: Штрихи к портрету

Летом 1907 года Пастернак писал родителям: «Я в сущности нечто вроде Святой Троицы. Индидя [А. Л. Пастернак] выдал мне патент на звание поэта первой гильдии, сам я, грешный человек, в музыканты мечу, вы меня философом считаете»[1]. Семейная шутка, экспромтом сорвавшаяся с пера задолго до поступления на философский факультет и сколько-нибудь серьезных опытов писания стихов, ненароком (по-пастернаковски) попала в самую суть его творческой личности и биографии.

Нет нужды напоминать обо всем написанном — начиная с самого Пастернака — о том ломаном маршруте, которым он пришел к поэзии. Без преувеличения можно сказать, что драматический «разрыв» с музыкой для занятий философией, и затем с философией — для поэзии прочно вошел в коллективную память как один из ярких образов культурной истории двадцатого столетия. При этом внимание естественным образом приковывается именно к моментам «разрыва», выступающим в качестве движущей силы этого увлекательного сюжета; тем более что сам Пастернак никогда не уставал подчеркивать значение всякого рода разрывов, отказов, потерь для его жизненного и творческого пути. Как показали детальные исследования, при всем внешнем драматизме (к тому же предельно заостренном в авторепрезентации), в этих кризисных моментах всегда присутствовала внутренняя логика: «отказ» каждый раз означал шаг вперед. В частности, совершенно очевидной (как я попытаюсь показать, слишком очевидной) выглядит чуждость духовному миру Пастернака сухо-ограниченной неокантианской эпистемологии: трудно себе представить, чтобы, при всех своих ранних успехах на этом поприще, он был способен всерьез ему следовать. Что касается музыкальной фазы, прошедшей под знаком обожествления Скрябина, то, приглядевшись к сохранившимся музыкальным сочинениям Пастернака, в особенности «Сонате» 1909 года[2], можно заметить, наряду с наивными «скрябинизмами» (впрочем, больше напоминающими о поздних фортепианных опусах Скрябина начала 1910-х годов), намеки на более динамичный стиль, который вскоре станет ассоциироваться с ранним Прокофьевым (первых двух сонат). Разрыв со Скрябиным запечатлен на страницах партитуры в качестве «музыкального факта»: со Скрябиным Пастернак внутренне уже разошелся (это станет явным немного лет спустя, в той отрицательной реакции, которую у него вызовет мессианская претенциозность — à la Иванов — «Прометея»[3]), стать же

провозвестником новой музыкальной эпохи было не в его силах, да такая роль и вообще не подходила ему по характеру. (Быть может, именно появление на горизонте Стравинского и Прокофьева — этих музыкальных сродственников Маяковского — стояло за кратковременным и явно запоздалым порывом возвращения на музыкальную стезю в 1916 году.)

Чем лучше мы начинаем понимать внутренние причины и внешние обстоятельства, вызвавшие очередной разрыв, тем более отходит на задний план вопрос о том наследии, который отвергнутая духовная эпоха оставила (не могла не оставить) по ту сторону «отчеркнутого» отрезка жизни. Мысль Пастернака устремлена вперед, в этом смысле он — в полной мере человек авангардной, футуристической эпохи. В той же мере, в какой он стремится дать прошлому «охранную грамоту» в сфере памяти, он никогда не позволяет себе к нему возвращаться в действительной жизни. (Почти никогда: упомянутое выше внезапное возобновление занятий музыкой на Урале в 1916 году, само собой угасшее после двух-трех месяцев, можно считать исключением, только подтвердившим верность принципу необратимой проспективности жизненного опыта[4].)

Насколько хорошо мы сегодня понимаем механизм пастернаковских отказов, их внутренние и внешние причины, настолько открытым остается вопрос о том, что же *не было* им оставлено. В частности: какое значение имели для его творчества музыка и философия? Что он взял с собой из этих духовных сфер, сыгравших такую важную роль в критические годы формирования его личности, в свой поэтический мир? Речь, конечно, не об эпизодических появлениях музыки и музыкантов в том или ином стихотворении (в сущности, не более глубоких, чем упоминания Моцарта или Россини у Пушкина)[5] и не об эмоциональном, но недвусмысленно дистанцированном рассказе о Марбурге в «Охранной грамоте» (сопоставимом с описанием учения в Страсбурге у Гете). Сами по себе эти внешние сигналы не позволяют говорить о Пастернаке как о «поэте-музыканте» и «поэте-философе». Более того, они еще более теряют в значительности, если вспомнить о многочисленных примерах эксплицитного литературного «философствования», от Малларме и Иванова до Паунда и Музиля[6], либо насаждения музыкальных форм («Симфонии» Белого, «контрапункт» Хаксли) в современном Пастернаку словесном искусстве[7].

Между тем, именно «триединство» творческой личности Пастернака составляет ее фундаментальную черту, во многом определяющую его уникальное место среди направлений и дискурсов мировой литературы в двадцатом столетии. В качестве

принципиального подхода такое понимание творчества Пастернака получило выражение в ряде исследований недавнего времени. Прежде всего в этой связи следует назвать анализ философских взглядов и интересов Пастернака в работах Флейшмана, увенчавшихся монументальным изданием студенческих философских записей будущего поэта, — трудом, без которого предлагаемая книга не могла бы быть написана[8]. И однако, открытым остается вопрос о том, каковы те конкретные каналы образов, риторических приемов и поэтических мотивов, по которым эти три стороны пастернаковского мира сообщаются между собой и освещают друг друга. Можно согласиться со словами Седаковой о том, что «Пастернак-мыслитель, создатель „лирического учения“, „скрытой, невысказанной философии“ … еще не обдуман. Можно сказать больше: он даже не выслушан»[9].

Как и подобает триединству, оно «нераздельно и неслиянно», то есть проявляет себя не в сумме отдельных упоминаний, равно как и не в эпизодическом резонерстве на музыкальные или философские темы. Рассмотрение этих трех аспектов Пастернака — метафизического ощущения мира, внутренней музыкальности, общей направленности поэтических образов — в их взаимосвязи и взаимодействии составляет предмет предлагаемой книги.

Метафизике Пастернака (именно метафизике как самой общей проблеме соотношения познающего сознания и художественно-познаваемой действительности, далеко выходящей за рамки прикладной «философии искусства»), с одной стороны, и его музыкальности (понимаемой, опять-таки, как принцип мышления, а не набор аллюзий или внешних композиционных приемов), с другой, будут посвящены две первые части этой книги. Сейчас же мне хочется сказать несколько слов о третьем компоненте триединства, то есть собственно о «поэзии».

Тут приходится сразу заявить, что предлагаемое вниманию читателя исследование сознательно стремится уклониться с хорошо разработанного интеллектуального пути, связанного с изучением «поэтики» Пастернака. Это совсем не означает, что я не ценю или собираюсь игнорировать все богатство наблюдений над построением образов у Пастернака, фактурой его языка и стиха, интертекстуальными перекличками, накопленное в литературе о предмете. И тем не менее, в применении к Пастернаку кажется уместным поставить слово «поэтика» в кавычки. Если говорить о творческом самоощущении Пастернака, ничто не может быть дальше от него, чем какие-либо интересы поэтики или риторики как таковой. Уникальность Пастернака — не в тех или иных, действительно ярко оригинальных, чертах его поэтического самовыражения; а в том, что в своем самосознании

он вообще не является «поэтом» — отказывается им быть и, всю жизнь занимаясь словесным творчеством с безупречным профессионализмом и полной самоотдачей, прилагает чрезвычайные духовные усилия, чтобы не утратить внутреннюю отчужденность от мира литературы и литературности и сознание ненамеренности, даже постыдности своего в нем присутствия. Пастернаку важно сохранять ощущение, что не он создает некое произведение в качестве «поэта», а «им пишет» нечто, неизмеримо большее не только этого произведения и его создателя, но вообще «поэзии» как некоего института. При всей захватывающей виртуозности его художественной формы, в самосознании автора она предстает как нечто ненарочитое и сугубо инструментальное: как отпечаток или отголосок, почти случайный и заведомо несовершенный, спонтанного движения мысли, как след усилия это постоянно ускользающее движение поймать и запечатлеть.

Знаменитый тезис о «метонимичности» стиля Пастернака в классической статье Якобсона 1987 [1935], многое объяснивший в особенностях его стиля, но и давший ход удивительно прямолинейной погоне за метонимиями как его риторическими опознавательными знаками (как будто школьническая классификация смыслов как «метафор» и «метонимий» приложима к значению поэтического слова), служит, быть может, самым ярким примером того, как даже исключительно интересное наблюдение проскакивает мимо цели, если настаивать на нем как на категории пастернаковской «поэтики». Ее суть, конечно, не в каком-то особенном изобилии у Пастернака метонимий, а в «горизонтальной» стратегии репрезентации действительности[10] (того, что Ф. Шлегель называл «аллегорией», в противовес символу[11]). Концепция Якобсона, определяющая поэзию Пастернака с точки зрения ее «фактуры», то есть в ключе эстетики и литературной теории футуризма, при всей ее эмпирической проницательности, уводит в сторону от предмета, словно по касательной (или, если вспомнить отзыв Пастернака о «приемах», разработанных Формальной школой, «замирает на самых обещающих подъемах»[12]), тем, что игнорирует мотивационную энергию, вызвавшую эту «фактуру» к жизни. Метонимический стиль Пастернака — не риторический артефакт, конструируемый во имя некоего «художественного» эффекта; его метонимичность — это метонимичность субъективного взгляда, скользящего от одного образа-предмета к другому в лихорадочной погоне за «разбегающейся», ускользающей действительностью.

Вообще, в отношении к Пастернаку представляется уместным говорить о «поэзии» в том смысле, который имел в виду Фридрих

Шлегель в своем знаменитом определении «романтической поэзии», то есть как о всяком феномене свободного творчества (греч. póiesis), в отличие от собственно «стихов» как частного — и если следовать высказываниям Пастернака, не главного и относительно менее ценного — его проявления. Для Шлегеля то, что делает то или иное явление феноменом романтической поэзии, — это не его жанр или риторическая фактура, но присутствие рефлексии, ищущей выразить себя в словесном творчестве. Романтическая поэзия — это духовная необходимость, движимая сознанием того, что ничто не может ее заменить, потому что существуют ценности, духовное освоение которых не может осуществиться никаким другим способом: ни философией, ни наукой, ни моралью, ни религией. (К вопросу о том, чт***о*** Пастернак взял у Шлегеля, а что решительно оставил позади — и как ему в этом помогли Кант и неокантианство, — нам еще предстоит обратиться.)

Работа над этой книгой мотивировалась стремлением автора взглянуть на феномен Пастернака с точки зрения духовного поиска как мотивирующей, более того, формообразующей силы его творчества. Я сознаю опасность при таком подходе соскользнуть в произвольное «философствование» по поводу литературных произведений; удастся ли этой опасности избежать — судить читателю. Но необходимость разобраться в том, «что» Пастернак хочет высказать, — и разобраться в том, в полной мере учитывая его глубокую вовлеченность в сферы философии и музыки, — представляется мне необходимым условием для понимания того, «как» он это делает, то есть характера его поэтических мотивов и их эволюции. Позволю себе в заключение наметить некоторые особенно характерные проблемы, в которых попытка прорваться поверх форм, предлагаемых аналитическим арсеналом поэтики, может оказаться полезной, в конечном счете, для понимания самой этой поэтики.

Одна из таких проблем связана с эволюцией стиля Пастернака — его знаменитым движением к «неслыханной простоте», им самим многократно и декларированном и действительно вполне реализовавшемся в поздних произведениях — до степени, способной вызвать впечатление если не прямого эстетического снижения, то по крайней мере стилевой редукции. Я не говорю здесь об эстетической оценке того или иного из поздних произведений — она сильно расходится у разных критиков (хотя сами эти расхождения показательны на фоне повсеместного энтузиазма по отношению к автору «Сестры моей — жизни»). Но трудно отрицать, что лирика второй половины 1910-х годов, равно как и ранняя проза, с ее отчетливыми

чертами «прозы поэта», занимают положение эпицентра, которому не только достается львиная доля внимания, но который открыто или молчаливо признается точкой отсчета при суждении о творчестве Пастернака в целом. В этой перспективе творческое развитие Пастернака предстает как процесс вычитания. Иначе и быть не может, если посмотреть на эволюцию к простоте как на явление поэтики. Даже если не считать, что поздний Пастернак пишет «хуже», представляется очевидным, что он пишет «проще»; а это означает, что мы недосчитываемся многих увлекательных и ярко оригинальных черт его раннего поэтического языка — или находим лишь их редуцированный, разреженный, замедленный отголосок.

Любопытен в этой связи один феномен, стоящий особняком в общей картине эволюции пастернаковского стиля. И оценка лирики Пастернака после 1930 года, так сказать, «на твердую четверку» (если воспользоваться знаменитым определением его поведения в эти годы), и отношение к «Доктору Живаго», точнее его повествовательной части, как к «слабому гениальному роману», по выражению А. Д. Синявского[13], отступают перед повсеместным признанием «Стихотворений Юрия Живаго» как одной из вершин пастернаковского поэтического творчества. Всякое подозрение в редуктивном опрощении отступает перед лицом этих стихов, сочетающих классически отточенную форму с высокой символической значимостью. Оказывается, «поздний Пастернак» был способен к простоте без малейшей примеси популистской банальности или повествовательной наивности. При этом упускается из виду простейший факт — то, что эти стихи Пастернаку, собственно, «не принадлежат»; их «автором» является Юрий Живаго, человек, ранняя духовная биография которого имеет много общего с автором романа, но судьба которого решительно расходится с судьбой Пастернака в 1920-е годы. Живаго — человек Серебряного века, и его стихи несут явственную печать духовных исканий, душевного склада и стилистики этой эпохи. В этом смысле «Стихотворения Юрия Живаго» возвращают нас к истокам творческого пути Пастернака — к творческому самосознанию и эстетическому языку Серебряного века.

Тот факт, что после стихов из романа Пастернак возвращается, во второй автобиографии и последней книге стихов, «Когда разгуляется», к «простоте» без неоклассической рамки, простоте, не боящейся погрешностей против «вкуса» в ее стилевом облачении, показывает, насколько органичным был этот его очередной «уход» — уход из мира собственного раннего творчества, с головокружительных высот «Сестры моей — жизни»,

«Детства Люверс», «Охранной грамоты». В перспективе чисто стилевой эволюции этот процесс неизбежно оборачивается к нам своей негативной стороной, недвусмысленно указывая на то, что было оставлено, но не давая ответа на вопрос о положительном содержании этого процесса; если, конечно, не считать таковым банальное «желание быть понятным», идти в ногу со временем и т. д.[14] Единственный намек на возможность иной перспективы, который мне удалось найти в критической литературе, являет в высшей степени проницательное высказывание Г. С. Померанца о том, что между «простотой» как чертой поэтического стиля — скажем, «изысканной простотой» Ахматовой — и декларированной Пастернаком «неслыханной простотой» пролегает метафизическая пропасть[15]. Характерно, что это замечание принадлежит философу, а не теоретику или историку литературы.

Однако и ранняя «сложность» Пастернака заключает в себе проблему, требующую не меньшего внимания, чем «простота» его позднего стиля. Тут полезно вспомнить известный пастернаковский парадокс о том, что «сложное понятней». И действительно, кажется более «понятным», как подступиться к лирике 1910-х годов, именно в силу богатства и сложности ее внешней фактуры, навстречу которой с готовностью устремляется весь арсенал поэтологических подходов и аналитических приемов, — тогда как перед лицом «простоты» он оказывается оружием, для которого с трудом находится цель. Понятность «сложного» — это понятность его в качестве предмета анализа и интерпретации, понятность того, как оно «сделано». Однако увлекательное богатство поэтического кода легко уводит в сторону от сообщения, то есть от того, что***о***, собственно, данное стихотворение нам говорит, и почему оно это говорит именно таким образом. В этом смысле аналитическая привлекательность, даже седуктивность раннего пастернаковского стиля провоцирует читателя на то, чтобы отдаться напору стиха, его интуитивно ощущаемой энергии, богатству и смелости образов, — не вникая в детали, калейдоскопически сменяющие друг друга в этом стремительном потоке, не стремясь уловить проглянувший в нем конкретный «образ мира», проследить[16]. Размытость и отрывочность смыслов, многозначность, поливалентность могут восприниматься как захватывающая сложность содержания, соответствующая сложности поэтической формы.

При всей интеллектуальной и эмоциональной привлекательности такого взгляда, он плохо согласуется с вектором духовного усилия поэта. Этот вектор (если прислушаться к тому, что он сам говорит и в своих мета-

высказываниях, и непосредственно в стихах) устремлен к прямому, неопосредованному контакту с жизнью, с ее «здесь» и «сейчас» — контакту-прикосновению, сиюминутно осязаемому. Встретиться лицом к лицу с «тем, что есть», в полной простоте и буквальности, без всякого опосредования, оказывается самой трудной задачей — настолько трудной, что она требует мобилизации всех ресурсов для того, чтобы хоть сколько-нибудь к ней подступиться. Сосредоточить внимание на сложности этих ресурсов равносильно тому, как если бы мы стали любоваться замысловатой геометрией строительных лесов, забывая о неясно проглядывающих из-за них контурах возводимого здания.

Распространенное мнение о «непонятности», или, в позитивной тональности, исключительной сложности образов Пастернака не только не препятствует восхищению их захватывающим динамизмом, но даже ему способствует. Столкнувшись с этим феноменом читательского восприятия, Пастернак был буквально поражен изумлением; по этому поводу он писал Боброву из Берлина, что там «все» (то есть избранная компания берлинской полной и полу-эмиграции) «точно сговорившись, покончили со мной, сошедшись на моей „полной непонятности“» (Письмо 9.1.23; Е. Б. Пастернак 1989: 376). Как справедливо замечает по этому поводу Е. Б. Пастернак: «Выработалось мнение, что для того, чтобы любить Пастернака, вовсе не нужно его понимать, что он в этом не нуждается и не для этого пишет» (ibid.). С прекрасной прямотой выразил это чувство, несомненно знакомое всем читателям ранней лирики Пастернака, Фазиль Искандер. По словам Искандера, в ранних стихах, наряду с ясными, есть «непонятные, как чужой сон»; они, однако, «не вызывали у меня никакого раздражения, я бы даже сказал — не вызывали особого желания понять их»[17]. (Переводом этого суждения на язык высокой современной науки может служить утверждение Шапира (2004: 149): «…дело не в том, что какой-то фрагмент текста [Пастернака] не допускает верной интерпретации, — дело в том, что он объективно допускает интерпретацию неверную».)

Интересен здесь контраст с знаменитым принципом поэтики Мандельштама (вернее, нашего к ней отношения), сформулированный К. Тарановским (1972), согласно которому у Мандельштама ничего не сказано «просто так»: если какое-либо выражение вам представляется темным, знайте, что причина тому — оставшаяся неопознанной аллюзия, заключенная в этом выражении и его проясняющая. У Пастернака же непонятность оказывается «объективным» свойством автора, даже частью его харизматической притягательности.

Против такого подхода к чтению пастернаковской лирики в свое время решительно выступила Марина Цветаева — другой «московский» поэт, в чьей автобиографической прозе предстают проникновенные картины московского быта рубежа столетия. «Световой ливень» — пожалуй, лучшее, что было когда-либо написано о лирике Пастернака. В разделе эссе, озаглавленном «Пастернак и быт», Цветаева утверждает, что трудность понимания тех или иных мест у Пастернака заключается как раз в головокружительной точности и предметной конкретности его образного зрения; больше всего стихи Пастернака поражают подробностью и «прозаичностью» явленных в них картин повседневной действительности («быта»). Вот один из приведенных Цветаевой многочисленных примеров:

> «В волчцах волочась за чулками» — Одну секунду! «Набор слов, всё ради повторяющегося ‘ча’»… Но, господа, неужели ни с кем из вас этого не было: репья, вгрызающиеся в чулки? Особенно в детстве, когда вы все в коротком[18].

Редкостное слово ‘волчцы’ легко принять за поэтическую вольность во имя метафоры «кусающейся» колючести, однако в действительности оно терминологически точно: у Даля находим «Волчец, общее название колючих сорных трав». Более того, Даль ошибся, отнеся ‘волчец’ к гнезду с заглавным словом ‘волк’. На самом деле, согласно «Этимологическому словарю русского языка» М. Фасмера (1986), оно этимологически восходит к ‘волочить’. Пастернак знать этого не мог (в более раннем словаре А. Г. Преображенского [1910–1918] слово не упоминается), но замечательна языковая интуиция, подсказавшая это сближение.

Если читатель настроен на тоску по мировой культуре, его внимание, скорее всего, не остановит эта непритязательная ситуация, к тому же длящаяся лишь мгновение: тут же набегает новый образ, и недоосмысленная строка остается в восприятии смысловой полу-лакуной, одним из неартикулированных эмоциональных пятен, представляющихся непременным фоном пастернаковского лирического стиля. Между тем, стих являет ослепительный в его полноте момент контакта с осязаемой, «прозаической» действительностью. Это и есть корень той простоты, «неслыханная» абсолютность которой труднее любой сложности.

Рассмотрим под этим углом зрения еще один, почти наугад выбранный пример:

> Из массы пыли за заставы

По воскресеньям высыпали,
Меж тем как, дома не застав их,
Ломились ливни в окна спален.
Велось у всех, чтоб за обедом
Хотя б на третье дождь был подан,
Меж тем как вихрь — велосипедом
Летал по комнатным комодам.

(«Мефистофель»)

Любопытный эпизод, связанный с этими стихами, произошел на заседании пленума Союза советских писателей в феврале 1937 года, посвященном столетию смерти Пушкина. В своем выступлении (опубликованном затем в «Литературной газете») Д. Алтгаузен процитировал строки «Велось у всех» и т. д., заметив, что эти стихи «с точки зрения пушкинской ясности и простоты, с точки зрения здравого смысла, есть не что иное, как самый настоящий сумасшедший, клинический бред»[19].

Смеяться над этим официальным негодованием легко и приятно; смех только добавляет к эстетическому удовольствию от брызжущей энергии пастернаковского стиха. Но так ли далеко ушло наше восхищение от нелепого критического приговора? Скажу не обинуясь — этими стихами я восхищался и «знал назубок» задолго до того, как начал понимать или даже задумываться, в чем, собственно, смысл частиц, несомых этим образным вихрем.

Попытаемся, однако, разобраться в логике этого диагностированного критиком клинического безумия. Приятели беззаботно отправляются за город, забыв про дождь, который «ожидается к обеду». Важный посетитель, которого всякий стремится залучить к обеду, чтобы «подать» гостям (вспомним, как Анна Павловна Шерер «подавала» особенно интересных гостей, как редкостные блюда, в начальной сцене «Войны и Мира»), обещался быть «хотя бы» к третьему блюду. Именно с такой формулой приглашения: ‘приходите хотя бы к десерту’, — обращаются к гостю, отговаривающемуся занятостью. А «между тем» разражается скандал: явившись к Фаусту и Мефистофелю, гость их не застает и попадает в дом через окна спален на втором этаже, по счастью оставленные открытыми; именно так, в таких типовых выражениях, рассказывают о подобных происшествиях: ‘…пришлось ломиться в окна спален’.

Упоминание раскрытого окна дает движению образов несколько иное направление, соскальзывая в другую, но столь же укорененную в повседневном быту ситуацию: хозяева ушли,

позабыв затворить окна, «меж тем» начался ливень, комнаты залило. Ворвавшийся вихрь (он распахивает окна со стуком, буквально «вламывается») взметает залежи пыли поверх комодов; миниатюрные смерчи пыли бешено вращаются над комодами, как велосипедные колеса. Позволю себе предположить, что в обиходе начала века, как и в нынешние времена, наилучшим местом для хранения велосипеда, чтобы не занимать им пространство комнаты, было на шкафу или комоде. Сверхъестественная скорость бешеной скачки. По-видимому, Фауст с Мефистофелем «высыпают» за город по-современному, на велосипедах (отсюда невероятная скорость их бешеных «коней»), память о которых хранит пыль на комодах. Условный образ средневекового Лейпцига оживляется, преображаясь в университетский немецкий город начала века. В представлении возникает картина жизни двух приятелей на студенческую ногу — их жилище со случайной мебелью, всеми этими столетними «комодами», поверх которых небрежно наброшены велосипеды, бешеная гонка вместо чинной воскресной экскурсии за город и вызывающая беззаботность по отношению к тому, как повелось «у всех», то есть к бюргерским правилам хорошего тона. Во всем образном строе восьмистишия нет ни одной детали, которая не апеллировала бы к рутине быта с предельной прямотой и непосредственностью.

Есть соблазн вспомнить слова Ахматовой о соре, из которого растут стихи, не ведая стыда; однако в применении к Пастернаку этот афоризм нуждается в оговорке. Дело в том, что банальность повседневности для Пастернака не является «сором». Повседневная действительность «быта», во всей ее привычной, нередко грубовато-сниженной тривиальности — это и есть «жизнь», запечатление которой составляет кардинальную задачу поэтического творчества[20]. Чрезвычайная сложность этой задачи коренится, с одной стороны, именно в привычности повседневности, ее предсказуемости, полной готовности, с которой она подчиняется инерции готовых представлений и языковых формул, а с другой — в той головокружительной скорости, с которой эти привычные образы и их идиоматические языковые отображения дробятся и растекаются в потоке мгновенных впечатлений, хаотически теснящихся, скрещивающихся, громоздящихся друг на друга, — так, как это происходит с нами в повседневном существовании, в каждое его мгновение.

Для меня как читателя Пастернака самой трудной и самой увлекательной задачей является узнавание той банальнейшей простоты, которую его стих преследует с лихорадочной и хаотической торопливостью. Пастернак вполне солидарен с

авангардной философией искусства в том, что автоматизированное восприятие жизни делает окружающие нас предметы и самую жизнь невидимыми, как бы не существующими: если воспользоваться замечательным афоризмом Шкловского (1917), автоматизм «съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны». Но его способ обращения с этой проблемой диаметрально противоположен авангардной стратегии остранения. Пастернак неустанно преследует ускользающие предметы, а не дистанцируется от них; не вторгается в «быт» повседневности со своими приемами дефамилиаризации, а, напротив, стремится принять его так полно и безоговорочно, чтобы «забыть» про конвенциональные рамки, в которые для нас заключена каждая частица быта и которые отделяют ее от других частиц. Понимание того, что строка Пастернака силится высказать, требует не свободного интеллектуального поиска, направленного на то, чтобы разгадать сложнейший словесный ребус, но, напротив, полной самоотдачи неразмышляющему *узнаванию,* мгновенно реагирующему на моментальные «вспышки» квантов повседневности. Ключ к требуемой для этого быстроте реакции — в максимально полной укорененности в языковой и бытовой рутине, а не в бегстве от нее.

Если посмотреть на творчество Пастернака эпохи «Сестры моей — жизни» с этой точки зрения, оказывается, что в его сложности уже заложены зерна будущей «простоты»; более того, эта простота могла в полной мере проявиться лишь со временем, в результате трудного и постепенного снятия строительных лесов, без которых первоначальный подступ к проблеме, в силу ее невероятной сложности, был невозможен.

Витгенштейн в «Философских разысканиях» говорит о принципиальном отличии природы знания, лежащего в основе нашей способности идентифицировать «звук кларнета», от того, на основании которого нам известна высота Монблана в метрическом измерении (Wittgenstein 1953:1, по. 78). Стих Пастернака стремится к спонтанному, неартикулированному в своей непосредственности познанию, при котором фрагменты картины мира высвечиваются в нашем сознании, так сказать, с опережением мысли, в неопосредованном узнавании, как «звук кларнета». Параллель с Витгенштейном помогает в полной мере осознать тот факт, что эта идиосинкретическая спонтанность отнюдь не «наивна», а напротив, вскарабкивается над более «простыми» и «понятными» построениями мысли как феномен предельной, почти трансцендентной сложности. В 1914 году, находясь как бы на водоразделе между только что окончательно

оставленной профессией философа и первыми поэтическими шагами, Пастернак в письме к родителям определил «художественное дарованье» следующим образом: «Надо роковым, инстинктивным и непроизвольным образом *видеть* так, как все прочие *думают,* и наоборот, *думать* так, как прочие видят»[21].

В моем представлении творческий мир Пастернака складывается из трех кардинальных компонентов: «быта», повседневной рутины, составляющей его субстанциальное содержание; философского понимания всей сложности феноменологического освоения этого содержания; и импульса музыкальности, позволяющего ввести динамику растекающихся впечатлений в русло внутреннего ритма. Творческую позицию Пастернака можно определить как устремленность к экзистенциальной повседневности, опирающуюся на фундамент эпистемологической критики и ведомую музыкальным ритмом внутреннего переживания.

В эпоху авангардной эстетики и литературной теории, когда наблюдатель щедро одарял предмет категориями своей мысли, не задаваясь вопросом о том, чем сам предмет мог бы его одарить при условии подчинения ему в созерцании, преимущественный интерес к «грамматике поэзии» был естественным и продуктивным. Ее схоластическая сторона скрадывалась творческой энергией времени, вызвавшего ее к жизни. Кульминацией этого торжества критика над автором, интеллектуальной апперцепции над эмпатией узнавания можно считать известную декларацию «смерти автора» («la mort d'auteur»): Roland Barthes 1984 (1968).

Феномен Пастернака не столько сопротивляется, сколько счастливым образом избегает этой всеобщей интеллектуальной повинности — на манер того, как тяжелое увечье, полученное в отрочестве, избавило его от участия в последующих войнах. В качестве «автора» он не знает большей заботы, как о том, чтобы «умереть», то есть раствориться, за кем-то или за чем-то спрятаться, тем самым по возможности редуцировав отклоняющее воздействие своего сознания на течение жизни; в качестве виртуозного мастера модернистской поэтики — о том, чтобы ощутить им написанное как нечто вторичное и необязательное, получившееся как бы спроста, случайно и даже невпопад[22]. В случае Пастернака «смерть критика» представляется более уместным пожеланием. В идеале — несомненно, утопическом — мне хотелось бы подойти к феномену Пастернака не в качестве критика, но в качестве «читателя». Если, в конце длинного и извилистого аналитического пути, нам будет иногда удаваться прийти к «узнаванию», такому же мгновенному и спонтанному,

как реакция на звук знакомой музыки, — можно будет считать, что усилия в этом направлении не были напрасными.

Глава 1. Марбург и Йена

1. Учитель и ученик

Годы интенсивного философского учения, увенчавшегося семестром в Марбурге весной 1912 года, а затем (после окончания философского факультета Московского университета в следующем году) оттесненного в прошлое «стихописанием» — как сам он это занятие не раз назовет[23], как бы продолжая глядеть на него с высот научного ригоризма, — составляют характерную черту творческой биографии Пастернака. Они пришлись на ту пору его жизни, когда поэт обычно уже достаточно явственно заявляет о своей принадлежности (или непринадлежности) к тому или иному поэтическому цеху. К тому же время было стремительное, «цеховые» идеи и приемы сменялись с калейдоскопической быстротой, как будто проносясь мимо Пастернака в его уединенных занятиях сначала композицией, затем конспектированием Канта, Юма и Когена. Запоздалое поэтическое рождение давало повод ощущать себя позади сверстников на поэтической стезе — черта, напоминавшая о перенесенном в детстве увечье (тяжелом переломе ноги), символически обрекавшем на роль отстающего (или поспешающего через силу) на всяком ристалище. Как сам он скажет в «Охранной грамоте»: «Пятнадцатилетнее воздержание от слова <…> обрекало на оригинальность, как иное увечье обрекает на акробатику» (ОГ I: 6)[24].

Вообще говоря, соприкосновение с философской мыслью было вполне типично для многих художественных направлений начала века. Однако эти интеллектуальные контакты и влияния происходили в основном на уровне общих идей: трансцендентность «вещи в себе» по Канту, гегелевская диалектика исторического процесса, ницшеанская деконструкция эстетических и моральных постулатов, бергсоновская длительность, революция в понимании времени и пространства. В этом обобщенном виде философские и фундаментальные научные концепты легко поддавались любым трансформациям и скрещиваниям, приспосабливаясь к интеллектуальным и творческим потребностям того или иного художника или эстетического движения. Именно такое манипулятивно-избирательное восприятие философии было характерно для Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Мандельштама, Кандинского, Малевича (имеется в виду, конечно, не реальный объем философских знаний у того или другого из них, а лишь общая тенденция прикладного использования философских концепций). В полном контрасте с этой распространенной тенденцией,

философское образование Пастернака имело имманентный, а не прикладной характер. Конечно, задачи и средства художественного познания, в их отношении к чистому разуму, составляют сквозную тему его студенческих штудий; но сама эта проблема обсуждается им в объективно философском ключе и как будто безотносительно к личным творческим интересам.

Соответственно, в поэзии Пастернака внешние следы его философской компетенции обнаруживают себя довольно редко и скудно[25] — парадоксальным образом, в меньшей степени, чем у многих его литературных современников. Его стихи (по крайней мере, до «Стихотворений Юрия Живаго», в которых лирический голос принадлежит герою, а не автору романа) совершенно не соответствуют привычным представлениям о жанре «философской лирики». В этом они отличаются не только от многих представителей русского Серебряного века, но и от поэтического кумира Пастернака, Рильке, или такого близкого ему по духу современника, как Т. С. Элиот. Раскрыв почти наугад том стихов Мандельштама, наталкиваешься на более или менее явное присутствие философских контекстов. Но у Пастернака цикл «Занятье философией» имеет собственно к «философии» отношение настолько косвенное, что его заглавие воспринимается скорее как ироническое (так же как и открывающее цикл псевдо-философское «Определение поэзии»). Отсылка же к Гегелю в «Высокой болезни» и вовсе обернулась комическим ляпсусом: Гегелю был приписан широко известный афоризм, принадлежащий Фридриху Шлегелю.

И сама личность Пастернака, какой она воплощена в его творчестве, и коренные черты его поэтического стиля являют собой полную противоположность ходячим представлениям об эпистемологической дисциплине мысли[26]. Образ первой прекрасно сформулировала Анна Ахматова в стихотворении, посвященном ее поэтическому другу-антиподу: «Кто заблудился в двух шагах от дома, Где снег по пояс и всему конец?» («Поэт», 1936); второй сам Пастернак афористически определил в одном из ранних стихотворений (вернее, его позднейшей переработке): «…чем случайней, тем вернее». Торопливые скачки мысли, лихорадочная неартикулированность, граничащая с комизмом способность от всего приходить в экстатический восторг[27] и в этом состоянии все делать «невпопад» полярно удалены от герметической чистоты и строгой последовательности мысли — черт, характерных в наибольшей степени именно для неокантианства, и именно и особенно для его Марбургской ветви. То, что Пастернак на годы подчинил свою мысль этому эпицентру философского рационализма — а не, казалось бы, гораздо более

ему сродственной критике такового, например, у йенских романтиков, Соловьева или Бергсона[28], — выглядит как явное и преднамеренное насилие над своей личностной и творческой природой.

В ряду различных интерпретаций центрального тезиса Канта о трансцендентальном (априори заданном) характере познания, возрожденного на рубеже века на волне критики позитивизма, толкование Когена выделялось своей догматической непримиримостью. Мир для Когена существует только как познание мира, то есть его разумная проекция, развивающаяся из категориальных постулатов. Его мысль комфортно пребывает в герметически замкнутом идеальном пространстве, в котором для запредельной «вещи в себе» — чья недосягаемость в свое время ввергла поколение 1790-х годов в настоящий духовный кризис, из которого родился ранний романтизм, — просто не находится никакого места. Познаваемый мир для Когена принципиально безобъектен, в том смысле, что любой «объект», в том виде, в каком он нам дан, обязан своим существованием познающей мысли. «Бытие есть бытие мысли»; «Только формальное предметно»; «Идеализм есть истинный реализм»[29] — сама афористическая отрывистость этих формулировок («наотруб, по-солдатски», в точном определении Пастернака: ОГ II: 8[30]) подчеркивает их бескомпромиссную категоричность. (Пастернаковская метафора «солдатской» дисциплины систематизирующей мысли могла отсылать к саркастическому замечанию Шлегеля, адресованному толкователям Канта: «Солдаты, марширующие на параде, являют собой, согласно образу рассуждения некоторых философов, пример системы»[31]. Как это часто случается в изложении Пастернака, то, что выглядит не более чем подвернувшимся к случаю выражением, заключает в себе философский умысел. К образу эпистемологического «парада» нам еще предстоит вернуться.)

В интерпретации Когена Кант выступает строго последовательным рационалистом, в учении которого «метафизика вещей уступает место метафизике знания» (LJ II: 7). Тревога Канта в связи с тем, что непосредственная «способность суждения» обнаруживает в себе неограниченную свободу, как будто игнорируя поставленные для нее чистым разумом категориальные пределы, его признание в невозможности заключить творческий «гений» в логические рамки — все то, что в кантовской «третьей критике» *(Kritik der Urteilskraft)* послужило отправной точкой для йенских романтиков, — вызывает у Когена лишь стремление мягко скорректировать (или, скорее, разъяснить) мысль «старика» (*der Alte*), которого экскурс в

«популярное» иногда заводит слишком далеко. Признания «третьей критики» Коген воспринимал как «снисхождение к эмпиризму и сенсуализму» («Die Kondescendenz zum Empirismus und Sensualismus»), которое в конечном счете, после «предварительного экскурса в популярное», должно отступить перед непреложностью того, что всякое непосредственное воззрение уже дано в мысли, в качестве «чистого воззрения» (reine Anschauung) (LJ II: 19–20). В ответе романтизма на кантовскую критику познания он видит не альтернативный интеллектуальный путь, но уход от Просвещения в хаос «средневековья», оцениваемый им как акт морального падения, более того, святотатство, напоминающее поругание Христа толпой[32].

Казалось бы, Пастернаку, с его хаотическим перемешиванием произвольно раздробленных образов действительности (позиция, получившая ходячее определение как «метонимичность» его стиля), такое воззрение должно быть глубоко чуждым. Между тем именно эту позицию Марбургской школы он постоянно подчеркивает — и в прямых оценках, и посредством как бы случайно оброненных иносказаний, — в качестве ее главного и высокого достоинства, выделяющего ее из мира интеллектуальных банальностей.

Труды Когена, Наторпа и главы баденского неокантианства Риккерта, а также «Логические исследования» Гуссерля Пастернак изучал и конспектировал еще в Москве. Для него должно было быть очевидным, что из всех версий неокантианской и феноменологической критики познания учение Когена является наиболее радикальным, даже исключительным в своем рационалистическом монизме. И совершенный Гуссерлем революционный перенос центра тяжести с категорий разума на сам предмет, и более гибкие версии неокантианства, исходившие из множественности стратегий познания (противопоставление «естественно-научного» и «исторического» воззрения как универсальных модусов познания у Риккерта [Rickert 1902], плюрализм «символических форм» познания у Кассирера [1923–1929]) гораздо ближе к тому, что Пастернак будет говорить о назначении и природе искусства, чем «солдатская» униформность Когена. Более того, мысль об искусстве и науке как альтернативных путях познания, как кажется, оформилась у него именно в период марбургского учения. Вильмонт передает рассказ Пастернака о том, как в конце своего марбургского семестра он изложил эту идею Кассиреру, который объявил, что Пастернак напал на настоящий «клад»[33]. Трудно сказать, в какой степени на это воспоминание могли задним числом повлиять

работы Кассирера 1920-х годов, в которых данный тезис получил широкое развитие[34], но не подлежит сомнению, что хотя бы в эмбриональной форме идея посещала Пастернака в годы учения, о чем свидетельствуют и его философские конспекты.

Тем более примечательно, что восторженная похвала Марбургской школе в «Охранной грамоте» подчеркивает как ее главное достоинство строгую «однородность» мысли, сметающей произвольную пестроту ее проявлений («непроглядную отсебятину, извинимую причудами коринфского ордера, готики, барокко или какого-нибудь иного зодческого стиля», по словам Пастернака) как мешающую делу оболочку (ОГ 1:9). Если «ходячая философия» изучает, как думает «тот или иной писатель»; если школьная логика «учит, как надо думать в булочной, чтобы не обсчитаться сдачей», — то «Марбургскую школу интересовало, как думает наука» (ОГ I: 9). В то самое время, когда Пастернак в беседе с Вильмонтом солидаризируется с центральным положением Кассирера о плюрализме форм познания и даже предъявляет права на приоритет, он в главе автобиографии, посвященной Когену, представляет эту идею как хаос эклектической банальности, как бы глядя на нее глазами учителя.

Таким образом, выбор Марбурга как философской Мекки, а в самом Марбурге — именно Когена как идеального духовного наставника не был ни случайностью, ни простой данью харизматической притягательности старого профессора (о которой Пастернак говорит с восхищением). Пастернак отнюдь не заблуждался по поводу «солдатской» безальтернативности мысли учителя, его убежденности, что на всякий вопрос существует единственно верный ответ — как «по таблице умножения идей» (ОГ II: 4). Можно согласиться с Флейшманом (1984: 249), что в портрете Когена в «Охранной грамоте» присутствуют «черты не только пиетета, но и сарказма»; вместе с тем, сравнение с таблицей умножения, как будто явно саркастическое, открывает свою позитивную сторону в имплицитном противопоставлении ее беспредметной универсальности предметным расчетам «в булочной», о которых Пастернаку напоминает прикладная логика.

В частности и в особенности, Пастернак не мог строить никаких иллюзий по поводу взглядов Когена на интеллектуальную ценность художественного познания, и соответственно, на претензию шлегелевской «романтической поэзии» вырваться из ограничений, поставленных чистым разумом, на крыльях свободной творческой фантазии. Именно по этому адресу направлялось пренебрежительное замечание Когена: «Или, может быть, мышление стихами *(Verse)* является

мышлением? <…> Насколько далека красота от истины, настолько же далеко поэтическое мышление <…> от логического»[35]. На эстетическую глухоту Когена (повергшую даже его ближайшего коллегу и союзника Наторпа в некоторое замешательство при рецензировании когеновской «Эстетики чистого чувствования») намекает анекдотический рассказ о смущении, которое Пастернак, захваченный порывом поэтического творчества, испытывает при мысли о том, как признаться в этом неподобающем занятии учителю:

> Что я скажу ему? «Verse?» — протянет он. «Verse!» Мало изучил он человеческую бездарность и ее уловки? — «Verse» (ОГ II: 8).

Вложенное в уста Когена слово *Verse,* повторяемое на все лады, отсылает к его действительному, приведенному выше высказыванию[36]. С таким же успехом собеседником Когена в этом воображаемом разговоре мог оказаться Фридрих Шлегель с его «романтической поэзией».

Противоречие, поистине поразительное, между явной чуждостью учения Когена духовному миру Пастернака, с одной стороны, и его глубокой, хотя и недолговечной поглощенностью этим учением (и не только в самом Марбурге, но и до этого в Москве) и тем одушевлением, с каким он рассказал о нем два десятилетия спустя, с другой, заявляет о себе как серьезная проблема, способная бросить вызов всем нашим усилиям определить философские основания творчества Пастернака.

Закономерным ответом на эту трудность являются попытки приуменьшить масштабы марбургского эпизода. Флейшман сетует на «загипнотизированность» исследователей поездкой в Марбург, «затуманивающей» вопрос о философских взглядах Пастернака. Причину столь рано определившегося интереса Пастернака к Марбургской школе, «столь далекой, казалось бы, от будораживших его тем», Флейшман склонен объяснять скорее отрицательно, в качестве «маскирующего, „метонимического“ хода»[37]. Барнс идет по этому пути еще дальше, говоря о той настойчивости, с которой Пастернак силился следовать путем Марбургской школы, как о «мрачном извращении» (grim perversity) (Barnes 1989: 122). Указав на присутствие в стихотворении «Марбург» реминисценции из стихотворного цикла Белого «Философическая грусть», Поливанов (2006а: 108) делает из этого вывод об имплицитном сочувствии Пастернака скептическому отзыву Белого о «философе марбургском Когене / Творце сухих методологий»; по мысли Поливанова, Пастернак имел готовый сценарий «разочарования» (по Белому) еще до

поездки в Марбург[38].

Утверждения этого рода можно признать верными лишь частично. Путь духовных поисков Пастернака и, соответственно, та роль, которую сыграла в них неокантианская философия, представляется более сложным, а главное, глубоко оригинальным.

Притягательность для Пастернака новейшей философской критики познания во многом определялась ее последовательно надындивидуальной и антипсихологической исходной позицией. Антипсихологизм был самым общим основанием, на котором сходились и различные ветви кантианства, и феноменология. Эта черта строгой философской науки позиционировала себя как антипод преобладающему духовному климату рубежа века, с его сосредоточенностью на внутреннем мире личности и культом творческого мессии, единоличным усилием духа разрушающего все объективные препоны на пути к трансцендентному. Глядя на перегретую культурную атмосферу тех лет, когда вступало в жизнь поколение Пастернака, давшее миру так много фигур мессианского масштаба, кажется очевидным, что философия радикально рационалистического направления, с ее установкой на объективное и всеобщее, могла послужить для него своего рода курсом духовной профилактики или, если угодно, вакциной против эпидемических заболеваний века.

В этой связи Флейшман квалифицирует марбургский опыт Пастернака как сознательное избрание «пути наибольшего сопротивления»[39]. Проявившийся в этом эпизоде «страстный, фанатический аскетизм»[40] критик проницательно сопоставил с тем, что Пастернак в это же время написал о Клейсте и его занятиях философской «наукой» как о «подвигах логического очищения»[41]. Добавим, что сходный смысл можно усмотреть в рассказе «Охранной грамоты» о Елизавете Венгерской, на которую ее суровый марбургский наставник возложил аскетический подвиг настолько тяжелый, что она оказалась не в силах его нести (ОГ II: 1).

Однако аскеза по своей природе отрицательна. Именно в этом ключе Флейшман интерпретирует философский «подвиг» Пастернака: как отказ от соблазна «скороспелого синтеза» (музыки и слова, науки и поэзии, искусства и жизни), столь характерного для Серебряного века, в частности для Андрея Белого[42], — согласно Пастернаку, писателя гениальной одаренности, которого погубило творческое своеволие[43]. Само по себе это объяснение убедительно, но оно отводит философии в творческой биографии Пастернака отрицательную роль противоядия, оставляя открытым вопрос — какой *положительный*

след могла оставить в его поэтическом мире эта интенсивная, хотя и ограниченная по времени вовлеченность в проблемы критики познания? И почему он выбрал противо-интуитивную дорогу, в сознании трагического тупика, к которому она может вести (святая нарушает обет послушания, Клейст, «почти безумный от аскетического прилежания»[44], кончает самоубийством), а не такую, которая могла бы послужить ему, как многим его современникам, непосредственной интеллектуальной опорой?[45] Помог ли ему этот путь что-либо обрести, а не только чего-то избежать?

Общим знаменателем, объединявшим различные опыты критики познания на рубеже двадцатого века, от эмпириокритицизма, неокантианства и феноменологии до критики оснований естественных наук (Гельмгольц), логики и математики (Фреге, Рассел), была их антипсихологическая направленность. Под сомнение был поставлен кардинальный тезис позитивистской философии и науки (Конт, Спенсер) о непосредственном чувственном восприятии мира как отправной точке и фундаменте его познания.

По-видимому, первым серьезным соприкосновением с философской критикой психологизма послужила для Пастернака работа в семинаре по теоретической философии Г. Шпета. Последователь Гуссерля, Шпет в особенности подчеркивал в критической мысли последнего указание на связь психологизма со скептицизмом[46]. Тема семинарского реферата Пастернака, «Психологический скептицизм Юма» (февраль 1910), звучала как эхо исследования самого Шпета «Скептицизм Юма», обсуждавшегося на семинаре[47]. В рабочих записях к реферату примешивание психологического элемента к познанию объявляется «роковым» заблуждением, именно в силу того, что его неизбежным следствием оказывается скепсис. Скептицизм, констатирует Пастернак, порождается «случайностью субъективного в нас» (LJ I: 223): оставленный наедине с бесконечным разнообразием мира, лишенный твердых оснований, субъект не находит никакой надежной опоры для своих впечатлений. Поэтому психология (или, точнее, психологизация) познания — «это странное, роковое занятие»: у него «есть материал, но нет предмета, есть задача, но нет проблем» (ibid.: 222).

Как видим, предметом заботы Пастернака является не столько искушение всемогуществом творческой воли, сколько, напротив, опасность совершенно потерять себя при соприкосновении с беспорядочно наплывающими впечатлениями. Соблазн последовать путем сверхчеловеческого — путем

Скрябина, Андрея Белого, Маяковского — Пастернаку, по самому складу его личности, едва ли мог серьезно угрожать; безоглядность самоотдачи, с какой он заявлял о преклонении перед этими гигантами, сама по себе служила наилучшим залогом его внеположности их зачарованному кругу. Но склонность к саморастворению в хаотическом движении мира, неспособность и нежелание диктовать ему свою волю делала Пастернака уязвимым по отношению к тотальной неартикулированности, чьей оборотной стороной, которую как раз и обнажила философская критика, оказывается скептическая беззаботность. Логическая критика психологизма имела для Пастернака не отрицательное, а положительное значение. В ней он искал не защиту от того, что его духовному миру никогда и не грозило, а напротив, твердую опору, крайне необходимую как раз в силу его готовности без остатка раствориться в том, что его восприятию предлагает окружающий мир. Без этого интеллектуального якоря, надежно фиксирующего исходную позицию пастернаковского субъекта (и притом как бы поневоле, вопреки его инстинктивной склонности), он не решается предаться на волю волн движущихся образов.

Тут делается понятным, почему абстрактный универсализм Когена оказался для Пастернака важнее, чем антипсихологизм Гуссерля, несмотря на то, что именно Гуссерль блестяще сформулировал принцип «объективной субъективности» — субъективности без субъекта[48], близко сродственный с позицией поэтического субъекта Пастернака[49]. Даже надличностный субъект Гуссерля оказывается для Пастернака слишком «активным», слишком целеустремленно направленным к предмету. Понимание «чистого знания» у Когена как имманентной системы, покоящейся на своих собственных априори заданных основаниях, искореняла всякий след интенциональности. Даже в знаменитом декартовском «Cogito ergo sum» Коген находил рецидив вредного психологизма — в ненужной связке *sum,* подразумевавшей «существование» познающего начала и тем самым подрывавшей абсолютную абстрактность чистой мысли, лишенную какой-либо экзистенциальности, — чистого «cogito» без «sum»[50].

Любопытным отголоском этой идеи представляется анекдотический эпизод на выпускном экзамене по древней философии в Московском университете, рассказанный Локсом. На вопрос о Тертуллиане Пастернак, маскируя поверхностное знание предмета, спешит процитировать хрестоматийное «Credo, quia absurdum»: «— est, — раздался скрипучий голос Соболевского, сидевшего рядом в качестве ассистента и не

потерпевшего опущения связки»[51]. Ответ Пастернака, так сказать, «по Когену» (без связки) сталкивается с верой школьной грамматики, что никакое утверждение невозможно без указания на «существование» утверждаемого, — верой поистине «абсурдной» перед лицом всем известного афоризма.

Желая подчеркнуть бестелесную абстрактность чистого разума, Пастернак говорит о его «воздушных построениях». Эта, казалось бы, вполне проходная метафора оказывалась на поверку важным философским тезисом. Она была откликом на «сравнение с голубем в безвоздушном пространстве» у Канта, не прошедшее незамеченным в конспектах Пастернака (LJ II: 15). Смысл сравнения состоял в том, что полет голубя был бы невозможен без опоры, которую ему дает воздух — притом что в «субъективном ощущении» голубя воздух может ему представляться помехой свободному полету[52]. Кантовский образ был в свою очередь диалогическим откликом на Платона, сравнившего движение идей с полетом голубиной стаи[53]. Стремительная россыпь взлетающей голубиной стаи идей не могла бы совершиться без «воздушной» опоры чистой мысли, напоминает Кант.

Образ «упорства», необходимого духовным «крыльям», чтобы «расправиться» в вольном полете, получил отдаленный, но проникновенный отзыв в стихотворении «Август»:

> Прости, размах крыла расправленный,
> Полета вольное упорство,
> И образ мира, в слове явленный,
> И творчество, и чудотворство.
>
> *(ДЖ 17: 14)*

(Сопоставление творчества с расправляемыми крыльями также восходило к годам философского учения Пастернака; в одном из ранних набросков есть слова про «действительность и творчество, оба одинаково живых и нужных крыла».[54])

Именно такой «опоры» — объективно-безразличной к его личным предпочтениям и устремлениям, — не оказалось у Пастернака в его занятиях музыкой[55]. Пастернак-композитор не поддался искушению поверить, что его талант «выше» этого недостатка, и отказался от попытки взлететь в безвоздушном пространстве. Самоотверженное рвение, с которым он несколько лет разыгрывал эпистемологические гаммы на подступах к поэзии, вытекало из этого опыта.

Отличие «гаммы» от «противоядия» состоит в том, что надобность в последнем отпадает, после того как оно возымело

свое полезное действие, тогда как технический навык, приобретенный с помощью первой, остается на всю последующую творческую жизнь как нечто само собою разумеющееся, о чем больше нет нужды заботиться специально, но незримо присутствующее во всем дальнейшем. Именно таким мне представляется роль формального философского учения в творчестве Пастернака. Пастернак не стал поэтом-кантианцем, подобным бергсонианцу Прусту или гуссерлианцу Музилю. Понимание сущности искусства, в основании которого лежит идея трансцендентального единства познания мира, пронизывает весь строй его образов, но делает это не прямо, а косвенно, — в качестве среды сопротивления («упорства»), дающей им опору.

Когда в 1923 году Пастернак с женой навестил Марбург, разоренный войной («Германия <…> с протянутой временам, как за подаяньем, рукой <…> и вся поголовно на костылях»), он нашел свою комнату и застал хозяйку и ее дочь «на тех же местах, что и одиннадцать лет назад». Заканчивается описание этого последнего посещения словами: «А теперь о Когене. Когена нельзя было видеть. Коген умер» (ОГ II: 11). Как и в других посвященных Когену эпизодах «Охранной грамоты», все, что видно на поверхности текста, говорит о любви к учителю, смешанной с горечью потери и смутным чувством вины. Стоящая за этим внутренняя драма остается «вещью в себе»: она выражает себя лишь в перифрастических отголосках, трансцендентных для предполагаемого читателя. Таким намеком служит сквозной пастернаковский мотив хромоты («на костылях»). Он оказывается «метонимическим» ключом, открывающим реминисцентный путь к эпизоду почти двадцатилетней (по отношению к написанию автобиографии) давности, о котором в свое время Пастернак поведал в письме к сестре Жозефине из Марбурга (17.5.12). В письме рассказывалось о несчастье, случившемся с сыном хозяйки: мальчика толкнул учитель, он упал и повредил ногу, теперь «нога на 7 см короче <…> он не может долго сидеть и не может долго стоять — его гонит эта боль». Примечательно окончание истории: «Что сделали учителю? Он скоро умер» (СС 5: 34). Укороченная нога, никогда не утихающая, не дающая отдыха «боль», — личностный подтекст этих описаний совершенно прозрачен. Известие о смерти Когена в «Охранной грамоте» звучит как отдаленное эхо слов об учителе, с которым «нельзя» объясниться по поводу полученного увечья: «Когена нельзя было видеть. Коген умер».

Однако это надежно замаскированное признание о травме, вынесенной из академического послушания, которая всю жизнь потом будет мучить, не позволяя «долго сидеть» на месте,

раскрывает лишь одну сторону дела. Лейтмотив «хромоты» в контексте творческой биографии Пастернака невозможно оценить вне библейской аллюзии единоборства Иакова с ангелом[56]. Эта сторона ситуации заявила о себе еще позднее, в переводе двух стихотворений Рильке из «Книги образов»[57], который Пастернак включил — с явным намерением контрабандой доставить хоть крупицу Рильке послевоенному советскому читателю — во вторую автобиографию (1956)[58]:

Кого тот ангел победил,
Тот правым, не гордясь собою,
Выходит из такого боя
В сознаньи и расцвете сил.

Не станет он искать побед.
Он ждет, чтоб высшее начало
Его все чаще побеждало,
Чтобы расти ему в ответ.

(ЛП: «Девятисотые годы», 9)

Перевод, прекрасно передавая дух оригинала[59], отступает от него в ряде характерных деталей. Его заглавие у Пастернака, «Созерцание» — абстрактное и безличное, в контрасте с субъектно ориентированным заголовком у Рильке («Der Schauende»: ‘глядящий, наблюдающий’; Rilke 1966: 215), — своим напоминанием об одном из ключевых терминов метафизики (Anschauung: ‘воззрение’, ‘созерцание’) задает философскую тональность стихотворения; перед нами «созерцание» без «смотрящего», подобное когеновскому cogito без sum. Философский фон перевода усиливается тем обстоятельством, что его начальные слова: «Деревья складками коры Мне говорят об ураганах» — отсылают к лекциям Флоренского начала 1920-х годов во ВХУТЕМАСе (месте, где прошло детство Пастернака)[60]. Имея в виду революционизацию понятия пространства в современной науке и авангардном искусстве, Флоренский утверждал: «Можно говорить, что самые вещи — не что иное, как „складки“ или „морщины“ пространства, места особых искривлений его»[61]. ‘Морщины’ у Пастернака тоже не заставляют себя ждать: они появляются в переводе второго стихотворения Рильке («За книгой» — «Der Lesende»; Rilke 1966: 213), и тоже в связи с процессом созерцания: «Я вглядывался в строчки, как в морщины Задумчивости…». (У Рильке в соответствующем месте более нейтральное *Miene* ‘выражение

лица’; слову ‘складки’ в оригинале вообще нет соответствия[62].)

В интерпретации Пастернака предмет стихотворений Рильке, не теряя конкретной непосредственности впечатления, преобразуется из лирического созерцания в метафизическое. «Складки» и «морщины» предметного мира предстают не эмпирическому, но мыслительному зрению, вооруженному концепцией n-мерного пространства и теорией относительности. Важно однако, что, в противовес всепобеждающему концептуализму Флоренского (и Когена), предрешенным исходом этой «схватки» познающего субъекта с действительностью становится его поражение, — которое, однако, и есть истинная победа. Подразумеваемое увечье, с которым выходят из такой схватки, знаменует собой «расцвет сил», укороченная нога — издержку «роста» навстречу трансцендентному.

На подступах к своему поэтическому миру Пастернак испытал три встречи с «высшим началом», олицетворениями которого явились для него Скрябин, Коген и Маяковский. В каждом из этих случаев Пастернак оказывается лицом к лицу с мессианской личностью, харизматически диктующей миру свою волю, чье недосягаемое превосходство признается им с готовностью и восторгом. Каждый раз он напрягает все силы, кажется, забывая самого себя, в стремлении следовать — безнадежно отставая — за своим кумиром, как будто не сознавая того, что коренная причина его неспособности идти в ногу с гигантом заключается в глубоком внутреннем несходстве, даже отчуждении. И каждый раз дело заканчивается по-толстовски драматическим «уходом»: с болью, чувством вины, сознанием невосполнимой потери, но и с безошибочной решимостью «Апеллесовой черты», делающей пережитый опыт фактом прошлого.

Любопытным образом, во всех трех случаях внешним поводом для «ухода» служил момент, когда кумир внезапно обнаруживал в себе нечто «человеческое», более того, выказывал готовность признать в робком последователе партнера. Таков знаменитый эпизод в «Охранной грамоте» с обнаружившимся отсутствием абсолютного слуха у Скрябина — обнаружившимся в тот самый момент, когда тот благословил ученика на музыкальное призвание; таков же не менее курьезный эпизод с приглашением на обед к Когену после успешного выступления Пастернака в семинаре; и наконец, резкий разрыв с Маяковским по, казалось бы, мелкому поводу, после того как последний, не спросясь, включил Пастернака в список авторов на обложке «Нового ЛЕФа»[63]. Дело выглядит так, как будто Пастернак каждый раз буквально обращается в бегство (совершая поступки, с точки

зрения повседневной логики, мягко говоря, не вполне разумные) при малейшем намеке на то, что над трансцендентной пропастью, отделяющей его от сверхчеловеческого бытия его кумира, может быть переброшен мост.

Если сам образ трансцендентной «встречи» вполне встраивался в категории символистского жизнетворчества, то неизменно следующий за ней разрыв резко уклоняется из этой модели, знаменуя собой, в самом общем смысле, «уход» из духовного мира начала века, с его ощущением непосредственной близости, почти прикосновенности к транс-эмпирическому, — уход-поражение, даже травмирующее падение, напоминающее о непобедимой силе тяжести экзистенциального мира.

О Скрябине и Маяковском, точнее, о тех аспектах творческого мира Пастернака, которым позволила образно оформиться встреча-схватка с ними, речь пойдет в последующих частях книги. Сейчас же обратимся к той роли, которую сыграл в его поэтическом самосознании рационалистический радикализм Когена.

2. Гостеприимство без гостей

Пастернак усвоил как непреложность урок, преподанный критикой чистого разума: ложная свобода «натурализма и утилитаризма», создавая иллюзию непосредственного контакта с действительностью, на деле оборачивается «некритическим кругом», из которого природа молчаливо ускользает — «возвращается в себя» (LJ II: 31). Парадоксальным образом, путь к действительности лежит через посредство философской рефлексии, и обнаруживающей всю сложность прыжка в реальность, и дающей ему исходную опору. Возможность постижения мира есть «дар» чистой мысли индивидуальному сознанию, открывающий ему, подобно пропповскому дарителю в волшебной сказке, путь к заповедной предметности.

> Мы узнали гостеприимство науки; от нее уходили предметами; мы разобрали эти предметы, и поняли, чем одаряет мысль. (LJ II: 30)

У слова «разобрали» обнаруживается двойной ассоциативный вектор. С одной стороны, «разобрали», как разбирают логическую проблему. Но с другой, стилистика этого пассажа наводит на мысль о детях, торопливо разбирающих подарки под елкой. Субъект научного «гостеприимства» уподоблен ребенку, заглядывавшемуся на недоступное множество вещей за прозрачной, но непроницаемой витриной, и вдруг получившему их все в подарок, в аккуратно униформной мыслительной упаковке. Обретение мира предметов окрашивается сказочной праздничностью рождественского сочельника: «Все елки на свете, все сны детворы», как будет сказано много лет спустя («Рождественская звезда»; ДЖ 17: 18)[64].

Однако радость обретенной действительности оказывается неполной. Вмещающее в себя весь мир духовное пространство, двери в которое «гостеприимно» открывает наука, герметично. В ограниченном априорными категориями пространстве чистого разума мыслительные проекции предметов теснятся, точно товары в скобяной лавке: «Пусть простят грубое выражение, но жизнь набита мыслью, жизнь мыслится в той мере, в какой мы говорим о предметах, даже о мебели, о скобяных товарах» (LJ II: 30).

Соответственно, и априорно заданное время обнаруживает свою герметическую стесненность: оно заперто в настоящем. Непредсказуемость будущего ему неведома; заключенные в рамки

категориального временного бытия предметы — это предметы без «судьбы»:

> <…> будущее, счастье, судьба <…> вот чего не дала мысль тем отпущенным предметам. Но разве будущее не время? Конечно, нет. <…> Будущее, как необходимый элемент мысли, попадается нам именно там, где мы переступаем предел конститутивн<ого>. (LJ II: 31)[65]

С удивительной проницательностью эту заряженность будущим в духовном облике Пастернака сумел передать Шкловский в рассказе о визите Пастернака в Берлин. В восприятии Шкловского, это свойство Пастернака, которое он назвал «тягой истории», являло резкий контраст с лишенным «судьбы» миром обитателей «русского Берлина», теснящихся в нем, как в вокзальном зале ожидания. Метафоры Шкловского в этом эпизоде настолько точно вписываются в образный строй рассуждений самого Пастернака о «будущем» и «судьбе», что позволяют предположить в них след их непосредственного общения:

> Этот человек чувствовал среди людей, одетых в пальто, жующих бутерброды у стойки Дома печати, тягу истории <…> Мы беженцы, — нет, мы не беженцы, мы выбеженцы, а сейчас сидельцы. <…> Никуда не едет русский Берлин. У него нет судьбы. Никакой тяги[66].

В образной репрезентации Пастернака мир чистой мысли подобен вагнеровской Валгалле[67]. Герметизм Валгаллы делает неотвратимой логическую цепочку причин и следствий, ведущих к ее гибели. У Валгаллы и ее обитателей нет «будущего»: возвысившись над миром, они потеряли возможность испытать непредвиденное. Стерильную пустоту даров, обретаемых ценой отказа от «будущего, счастья, судьбы», глубоко чувствует вагнеровский Зигмунд, с презрением отвергающий «чопорные блаженства Валгаллы» (Walhalls spröde Wonnen), которые ему сулит Брюнгильда — «холодное дитя». Кажется, что появление Зигфрида, победоносно разрубающего узел логической предопределенности мечом своей свободной, не знающей никаких пределов воли, способно отклонить мир от «предвиденного распорядка действий». Зигфрид разбивает копье Вотана, на котором записаны руны «договоров» — эта априорная основа созданного Вотаном миропорядка, — переступает трансцендентную преграду пламени и освобождает Брюнгильду

для новой жизни в любви. В момент своего триумфа Зигфрид обретает способность понимать язык птиц, как будто знаменуя обретенное идеальное единение богов, людей и природы. Однако сама безграничность воли Зигфрида оказывается губительной: ни в чем не встречая сопротивления, она впадает в разрушительную произвольность. В хаосе безумно нагромождаемых «подвигов» Зигфрид теряет себя, забывая и свою любовь к Брюнгильде, и язык птиц, тщетно пытающихся его предостеречь.

Пастернак глубоко чувствует трагизм этой метафизической дилеммы. И Вотан, с его отчаянным поиском выхода из тупика логического детерминизма, в который он сам себя загнал созданием идеальной утопии Валгаллы; и Зигмунд, с его заведомо безнадежным отрицанием; и наконец, Зигфрид, ставший жертвой беспрепятственности своих побед, — всех их в конце ждет гибель, как сказочных богатырей, выбирающих разные, но равно губительные дороги. Ни одному из них не удается отыскать путь к миру, открытому для будущего не только в качестве логической проекции настоящего, — путь непредузнанной «судьбы» и неожидаемого «счастья».

Выход находится в поведении, по всей видимости совершенно неправильном и до смешного непрестижном. Здесь опять трудно удержаться от аналогии с русской волшебной сказкой, герою которой, в силу своего рода придурковатости, удается выйти — самым наивным и отчасти жульническим образом — из роковых испытаний, погубивших многих более сильных предшественников. Ключ к метафизическому успеху пастернаковского субъекта в том, что он, казалось бы прилежно следуя по определенной ему дороге, умудряется ее «потерять», сбившись куда-то в сторону необъяснимым, даже нелепым образом; и делает это как бы непроизвольно, по неспособности действовать как положено, — неспособности, за чисто отрицательный характер которой он, однако, крепко держится, не позволяя ей кристаллизоваться в преднамеренную позицию (романтического) вызова.

В применении к богатствам познаваемого мира, которыми одаряет гостеприимство науки, эта спасительно-оплошная уклончивость проявляет себя в том, что гость, в явное нарушение норм респектабельного поведения, подарки забрал, но сам не явился:

> …где мы ведем себя ненаучно; где нет гостей, а лишь гостеприимство (LJ II: 31).

Это сказано еще до поездки в Марбург (в московских конспектах по Канту). Тем более интересен тот символический

смысл, который эта запись придает эпизоду неприхода на обед к Когену, чье приглашение воспринималось как важный знак признания и отличия. В автобиографии весь эпизод представал сплошным хаосом иррациональных импульсивностей: сначала визит в Марбург сестер Высоцких, кульминацией которого явилось драматическое «предложенье», сделанное старшей сестре, и ее (более чем предсказуемый) отказ[68]; затем, провожая сестер на вокзал, субъект «Охранной грамоты» опаздывает соскочить из тронувшегося поезда и кончает тем, что доезжает с ними до Берлина; едва вернувшись, он получает одновременно два извещения — одно от «петербургской двоюродной сестры», приглашающей приехать повидаться с ней во Франкфурт, другое от Когена с приглашением на обед, и, разумеется, немедленно вновь срывается с места, пренебрегая всяким приличием (только для того, как оказалось, чтобы встретить у Фрейденберг резкий, даже враждебный прием, надолго прервавший их интенсивное общение, — но об этом в автобиографии ни слова)[69]. В действительности встреча с Фрейденберг предшествовала не только приглашению на обед, но и выступлению в семинаре у Когена; свой доклад, следствием которого и явилось приглашение, Пастернак успел сделать в самый день возвращения из Франкфурта. Обед же он пропустил не по небрежению, а потому, что открытка с приглашением пришла во время его очередной поездки — на этот раз в Киссинген, на празднование дня рождения Иды, где присутствовала также Жозефина, в это время, несмотря на молодость (ей было 12 лет), видимо, самый близкий Пастернаку человек в семье. Когда в самый день возвращения он случайно «столкнулся» с Когеном на улице и должен был извиняться за свой неприход, ситуация — по крайней мере, в ее внешнем измерении, — не была такой мучительно неловкой, какой она предстает в автобиографии.

В рассказе о своей жизни Пастернак спрессовывает и перетасовывает действительные события, вследствие чего они предстают цепочкой поистине сверхъестественных роковых совпадений, предвещающих перипетии «Доктора Живаго». Однако за почти смехотворной мелодраматичностью в передаче внешних ситуаций встает идеальный сюжет их внутреннего переживания субъектом рассказа, и достоверность, и полная осмысленность которого не вызывает сомнений. Раз за разом, на протяжении короткого времени (и как раз тогда, когда начинало вырисовываться его возможное академическое будущее), Пастернак срывается с места со стремительностью, напоминающей побег; причем — и это важно заметить — каждый раз им движет стремление вступить в непосредственный контакт

с одной из тех, в ком для него воплощается «женственное» начало. (К вопросу о том, почему эти контакты были Пастернаку так необходимы именно в тот момент, и какую роль они сыграли в определении его духовной «судьбы», мы вернемся в дальнейшем.) При внешней иррациональности, многократно усугубленной в автобиографическом рассказе, поведение Пастернака — и реальное, и каким оно ему представлялось, — имело провиденциальный смысл в качестве символического жеста не столько отказа, сколько *уклонения* от «приглашения» к научной карьере[70]. Вот так же четверть века спустя, когда на него примеривалась роль, так сказать, заместителя Горького по поэтической части в новом Союзе, Пастернак ответит не твердой позицией принятия либо непринятия, но импульсивным выпаданием из роли, при котором поступки, иногда головокружительной смелости, оставляли возможность их интерпретировать в качестве смехотворного неумения себя вести («юродство» — слово, прочно прилепившееся к Пастернаку в официальном литературном быте второй половины 1930-х годов) и им скрадывались[71]. Да и история с публикацией-непубликацией «Доктора Живаго» в СССР и заграницей имела некоторые аналогичные черты.

Гостеприимство Когена в буквальном смысле осталось «гостеприимством без гостей». Вместо того чтобы занять назначенное ему место на пиру философской Валгаллы, гость скандальным образом умудряется туда не попасть, однако не без того, чтобы предварительно забрать «подарки» гостеприимного хозяина — множество освоенных чистым разумом предметов. То, что на самом деле и являлось искомым результатом, осознается не как достижение, а как следствие нелепого поведения и роковых случайностей. Философский субъект Пастернака — а вслед за ним его лирический герой — не только не вменяет совершенный метафизический подвиг себе в заслугу, но напротив, поражен смущением перед лицом своей оплошности. Если верить его признаниям, он только и делает, что сбивается с дороги: «Не тот это город, и полночь не та» («Метель»). Тщетно читает и перечитывает он расписание Камышинской ветки: подобно Святому писанию, его грандиозность не эмпирична, а трансцендентна; любой указанный полустанок обречен оказываться «не тем». А «тот» пункт назначения обнаруживает себя, когда поезд останавливается на пустом месте, вопреки расписанию: так в начальной сцене «Охранной грамоты» скрещиваются пути автора, Рильке и Толстого; так на судьбу Живаго ложится тень судьбы его отца.

Только так — исключая всякую преднамеренность, уклоняясь,

путаясь в источниках[72], действуя с заведомой неловкостью, — есть шанс случайно («ненароком и наугад»: как скажет Пастернак об известном афоризме Шлегеля, который он «ненароком» приписал Гегелю) застигнуть предметы свободными от шор, надетых на них мыслью, — в состоянии, в котором они как бы потерялись, выпали из пространства разума. «Эти утерянные и только они суть настоящие вещи», — утверждает Пастернак в письме к Жозефине (17.5.12; СС 5: 32). Соответственно, в философских записях говорится о том, что «захват» предметов, в обход теории познания, должен быть «неожиданным, непоследовательным и беззаконным» (LJ I: 226).

В основе этой импульсивной уклончивости лежит вывод, к которому Пастернака привели его «занятья философией»: именно, что для обретения контакта с миром всеобщие законы разума необходимы; отказавшись от них, субъект отдает себя во власть самообману «вульгарного сенсуализма», с его муляжем действительности. Но они *недостаточны.* Что делает их недостаточными — это отсутствие «прочного камня для заблуждений» (LJ II: 39). Лишая вещи непредвиденного будущего, рациональное знание делает заблуждение на пути их познания конституционально невозможным. Речь, конечно, не о локальных ошибках суждения, которые корректируются другим суждением, а о более кардинальном «заблуждении», при котором весь логический путь оказывается потерян, позволяя обнаружиться чему-то, фундаментально этому пути запредельному.

Достигнуть этого состояния — и есть призвание искусства. Искусство начинается тогда, когда путник с растерянностью оглядывается по сторонам, не узнавая окружающий его ландшафт, понимая, что «сбился с дороги» и попал в совершенно незнакомую местность (будь она хоть «в двух шагах от дома», если вспомнить благожелательно-ироническое суждение Ахматовой):

> Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. <…> Мы пробуем его назвать. Получается искусство. (ОГ 2: 7)

Что стратегия искусства; в его отношении к логической мысли, по необходимости должна быть анти-стратегией — понимание этого Пастернак разделял со многими современниками, духовная родословная которых так или иначе восходила к раннему романтизму. Но что искусство должно никогда не забывать об этом «анти» и всегда ощущать свою, так

сказать, неуместность, отнюдь не гордясь тем, что ему не находится места в порядке вещей, а напротив, тоскуя по обжитому дому «правопорядка» и испытывая смущение по поводу своей неспособности в нем поместиться, — в этом творческому миру Пастернака трудно найти сколько-нибудь полную аналогию. В контрасте с мессианской фигурой художественного гения-демиурга, бросающего вызов логической непреложности и победоносно прорывающегося к трансцендентным сущностям, творческий субъект Пастернака, оказавшись перед лицом логического барьера на пути к трансцендентному, избирает путь слабости, а не силы, самоотрицания, а не самоутверждения.

Теперь становится яснее смысл, который Пастернак вкладывал, явно имея в виду и самого себя, в слова о Клейсте с его занятиями «наукой» как «подвигом аскетического очищения». Их итогом оказывается не обретение цельности, а, напротив, осознание своего пути художника как пути неисполнения. История жизни Клейста есть история «уклонений от призвания» — но «уклонение было призванием его»[73].

3. Этот свет

Смысл уклонения как «призвания» в том, что субъект обрекает себя на хроническое недостижение искомой, даже страстно желаемой цели. Зато он то и дело каким-то случаем попадает, подобно герою волшебной сказки, «не туда», в некое заповедное пространство («куда ни одна нога не ступала, лишь ворожеи да вьюги»), где ему удается подсмотреть то, что ему, собственно говоря, видеть не положено: действительность, какова она «у себя», в докатегориальном состоянии.

В этом состоянии действительность свободна от каких-либо отождествлений и аналогий, которые накладывает на нее мысль в процессе ее освоения: «каждое впечатление не похоже само на себя» (LI I: 228); «свобода от закона тождества» (LJ II: 135). Все что угодно возможно, и ничто не гарантировано. Мир, приоткрывающийся в перспективе «заблуждения», не антагонистичен разумному порядку — он ему внеположен[74]. Это мир предметов, освобожденных «от принадлежности интересам жизни или науки» и ставших «свободными качествами» (письмо к Фрейденберг 23.7.10; CC 5: 13). Упорядоченные контуры предметов размываются потоком произвольно (случайно) выхваченных и произвольно следующих одна за другой «подробностей»:

> Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена каждая переместившаяся действительность. (ОГ 2: 7)

Абсолютная заменяемость и свободная многозначность любой «подробности» перекрывается такими же тотальными, не знающими никакого общего принципа ассоциативными притяжениями между ними; Пастернак обозначает это состояние как «ассоциативную тревогу содержания» (LJ I: 228). Мир в этом состоянии не восходит к какому-либо концептуальному ядру, но являет собой «целый Млечный путь центров творческого притяжения» (LJ II: 31). Взаимные «притяжения» заставляют предметы непрерывно перемещаться относительно друг друга, каждый раз сходясь в иных «положеньях»: «Взаимозаменимость образов есть признак положенья, при котором части действительности взаимно безразличны» (ОГ 2: 7). Излюбленное Пастернаком слово «положенья» осмысливается им как

философское понятие; смысл его в том, что соотношениям между «подробностями» действительности присущ подвижный и транзитный характер. Именно так, в качестве указания на бесконечные ассоциативные реконфигурации действительности, следует понимать заглавие второй автобиографии; сама она представляет собой не что иное как новое «положенье» по отношению к «Охранной грамоте».

Картина мира, предстающая глазам сбившегося с дороги путника, оказывается бесконечно разбросанной и мерцающе-подвижной. Ее в сущности невозможно «увидеть», а лишь моментами удается «подсмотреть», мельком и как бы по недоразумению, независимо от воли и намерений смотрящего. Поэтическое зрение «нельзя направить по произволу — куда захочется, как телескоп» (ОГ 2: 7). Мир за пределами обжитого категориального дома не может предстать зрению субъекта иначе как в тотальном вихревом движении[75]. Стоит взгляду задержаться на чем-нибудь, как обнаружившееся таким образом присутствие наблюдателя заставляет предмет ускользнуть в свою запредельную сущность: «…вдруг постигается, каково становится предмету, когда его начинают видеть» (ОГ 2: 17). Всякое наблюдение, внося в предмет личность наблюдателя (его «чувство»), вызывает эффект смещения: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещенья» (ОГ 2: 7). В этом высказывании, как кажется, заметен след сформулированного незадолго до того «принципа неопределенности» Гейзенберга. Концепция искусства Пастернака — это своего рода эстетическая «квантовая механика», расстающаяся с традиционно подразумеваемой рамкой единства мира.

В этом метафизическом воззрении Пастернака заключен философский смысл его «метонимического стиля». Поэтический взгляд соскальзывает с предмета на предмет, выхватывая случайные детали — те, которые почему-то оказались в поле зрения в данный момент, но могут оказаться в совершенно ином «положенье» в следующий. Мелькание осколков образов уподобляется игре теней в платоновской пещере:

На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

(«Зимняя ночь»: ДЖ, 17: 15)

Метонимичность возникает у Пастернака как инструмент философского познания, а не как риторическая фигура. Это способ вернуть вещам их изначальную свободу, или по крайней мере символическое обещание свободы, дав им возможность сополагаться как бы самим по себе, помимо наблюдающего субъекта. Позиция Пастернака, в качестве наблюдающего субъекта, стремится быть настолько слабо выраженной, настолько нецелеустремленной, чтобы «каждая малость», на которую мимолетно падает его взгляд, осталась непотревоженной его присутствием — продолжала бы жить своей жизнью («не ставя меня ни во что»: «Марбург»), Кубистические наложения образов-предметов у него лишены преднамеренной манипулятивности. Субъект Пастернака не показывает предмет заново, а сам пытается его разглядеть — или, можно даже сказать, он надеется, что предмет его «разглядит», и тем даст о себе знать.

Важнейшим следствием этой стратегии ненаправленного, метонимически-скользящего (как бы боковым зрением) контакта с действительностью является то, что *языку* в художественной метафизике Пастернака не находится самостоятельного места. Такой вывод может показаться парадоксальным, принимая во внимание исключительную интенсивность и виртуозную сложность работы Пастернака именно с языком. Здесь мы вновь обращаемся к центральному положению этой книги, согласно которому «поэтика» существует для Пастернака лишь постольку, поскольку она таковой не является в собственном смысле, а служит лишь отпечатком духовного поиска — следом, пометившим путь в заповедное царство «свободных качеств». Пастернак совершенно не ценит язык как инструмент познания мира, либо форму, в которой мир нам является, — то, вокруг чего вращалась практически вся философия и теория художественного слова в течение всего двадцатого века.

Несомненно, значительную роль в кристаллизации этой позиции, или по крайней мере в ее полемическом заострении, сыграло отрицательное отношение Пастернака к тому, что составляло центральный духовный нерв символизма: к идее прорыва в трансцендентное при посредстве символа и вытекающим из нее мистическим отношением к слову-Логосу. В 1913 году, на пороге окончательного (хотя и сопровождаемого сомнениями и оговорками) поворота к поэтическому призванию, Пастернак высказывается о «Слове» с большой буквы — будь оно Логосом символизма или футуристическим «Самоценным Словом»[76] — с пренебрежительным сарказмом:

Партеру предвечного Слова вольно думать, что его

> потрясение вызвано нашей игрою. <…> Между тем зрительский экстаз Слова (искусство) вызван тем, к чему у него нет никакого доступа: бессловесной иррациональной материей…[77]

Самодовольство «предвечного Слова», как Пастернак его именует с пародийной торжественностью, и его жрецов сравнивается здесь с пассивной комфортностью театрального зрителя, который, следя за разыгрываемой на подмостках драмой, воображает, что ему понятна суть доставляемого ею переживания. В своем «зрительским экстазе» партер принимает следствие за причину, полагая, что его источником является «искусство» в манипулятивно-техническом смысле, то есть наблюдаемая из зала игра актера. А между тем истинная причина заключена в том, к чему у Слова-зрителя самого по себе, без помощи художника с его поиском действительности, «нет никакого доступа».

Тот факт, что «философия языка», как конструктивная, так и иконокластическая, Пастернаку чужда, составляет еще одну грань его уникальной оригинальности как мыслителя. Пастернак не стремится ни к восхождению к абсолюту при посредстве слова-символа, ни к бунту против языка как окаменелой конвенции, стремящемуся «исковеркать» слово[78] ради его обновления (Шкловский), видящему сущность художественности в «насилии поэтической формы над языком» (Якобсон)[79]. Язык для Пастернака — не форма и не инструмент познания, но *предмет* действительности, такой же, как все другие предметы. Все его усилия направлены на то, чтобы создать иллюзию полной непроизвольности, с какой частицы действительности — в их числе и частицы языковой материи — «ненароком» оказываются по соседству друг с другом, стихийно складываясь в некое «положенье». Захватывающая виртуозность работы раннего Пастернака со словом — не манипулятивное «искусство», но след погони за «бессловесным» (дословесным) состоянием действительности, в котором мир — включая язык — предстает в виде «свободных качеств».

Пастернак совершенно не стремится к эзотерическим языковым эффектам; он не раздвигает конвенциональные пределы языка, а напротив — принимает их с такой полнотой, которая только и позволяет такую свободу перемещения частиц относительно друг друга и такую густоту их совмещений. Частицы типовых языковых выражений и типовых житейских ситуаций скрещиваются, расщепляются, перебивают друг друга, их осколки сходятся в новых сочетаниях. Размывается грань между языком и неязыковым впечатлением: часто бывает

невозможно сказать, какая из этих частиц представляет собой отрывок языковой идиомы, а какая — «идиомы» типового житейского опыта или узнаваемого образа. Поэтический взгляд стремительно перемещается с одного «впопыхах» выхваченного из потока жизни осколка на другой, не имея возможности задержаться ни на одном из них. Образ мира поистине оказывается «явлен в слове», но не в качестве воплощения «предвечного Слова», а в виде трассирующих следов, оставляемых в стихе мгновенно пролетающими «подробностями» языковой ткани. В этом своем качестве последние оказываются конгениальны до-категориальной «бессловесной» действительности.

Чтобы наглядно представить характер работы раннего Пастернака с языком, приведем краткий пример — две начальные строчки стихотворения «Вокзал» (ред. 1928 г.):

> Вокзал, несгораемый ящик
> Разлук моих, встреч и разлук.

Понятно, что вокзал — это место «встреч и разлук», хранимых памятью; но «несгораемый ящик встреч и разлук» являет в себе сочетание разрозненных частиц языковой материи, сошедшихся в мимолетном «положенье». Одним из фрагментарно представленных в этом схождении идиоматических прототипов является ‘несгораемый шкаф’, то есть сейф. «Качества», которые это выражение вносит в сложившуюся поэтическую картину, связаны и с массивной прямоугольной формой предмета, намекающей на очертания вокзала (ср. типовое ироническое описание громоздкого сооружения: ‘похоже на комод’), и с его функцией в качестве места, где хранятся ‘ценные бумаги’, в том числе личные (свидетельства «встреч и разлук»). Сама риторическая фигура обращения к вокзалу как ‘несгораемому [шкафу]’ напоминает знаменитый «многоуважаемый шкаф» в чеховском «Вишневом саде». Однако знакомое выражение ‘несгораемый шкаф’ перебивается другим, также обозначающим типичное место, где хранят памятные документы «встреч и разлук», — ‘ящиком’ письменного стола. Вокзал, ‘похожий на комод’ // хранилище памяти о ‘встречах и разлуках’ // подобное ‘несгораемому шкафу’ // или ‘ящику письменного стола’ // чья громоздкая надежность служит залогом «несгораемой» неуничтожимости памяти: все эти частицы языка виртуально присутствуют в фактуре стиха, но присутствуют в виде осколков-фрагментов, соположенных в произвольном порядке. Высвобожденные из привычных связей, они предстают в

подвешенном, плавающем состоянии, в виде «свободных качеств» — но именно эта их свобода позволяет приобщиться к бессловесной действительности, вернее, к той бесконечной подвижности, с которой ее частицы сходятся в некоем моментальном снимке, чтобы тут же разлететься по всевозможным направлениям, для новых снимков-схождений.

Многие из ранних стихов Пастернака отличает исключительная интенсивность всякого рода ассонансных эффектов и парономастических соположений — до степени, заставляющей вспомнить чуть ли не о Бальмонте: «И стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной гладиатор органа»; «Плыли свечи. Черновик „Пророка“ Просыхал, и брезжил день на Ганге», и т. д. Впрочем, и поздние его стихи этим эффектам не чужды, хотя там они проявляются несравненно реже («Постели, и люди, и стены»; «Она возвышалась горящей скирдой Соломы и сена Средь целой вселенной»). Между тем, поставить эти примеры на одну доску с приснопамятным: «Чуждый чарам черный челн», — вряд ли многим покажется уместным. Тут дело в том же, что и в отношении к другим параметрам пастернаковской «поэтики»: при большом внешнем сходстве с многими типичными чертами модернистского поэтического дискурса, они с последним не сополагаются в силу принципиально иной внутренней мотивации. Звуковая или буквенная субстанция слов — для Пастернака такие же «свободные качества», как любые другие свойства языка, как и любые другие свойства действительности вообще. Они мимолетно сходятся в некое «положенье», чтобы тут же уступить место иным звуковым, смысловым, образным констелляциям.

Исключительная густота возникающих порой ассонансных схождений сродни такой же «невероятной» густоте событийных схождений в повествовательной ткани пастернаковской прозы. Их метафизическое положение и выше, и ниже конвенциональных представлений о действительности, как житейской, так и языковой: их можно оценивать и как экстравагантное преувеличение à la Бальмонт или лубочный роман, и как провиденциальный знак, мгновенный «кивок» из мира домыслительного и дословесного. Здесь интересно отметить, что ассонансы раннего Пастернака сродни именно бальмонтовской дикции, стихийно «захлебывающейся» в океане созвучий, а не конструктивистской работе со звуковыми повторами, скажем, у Хлебникова, способного целое стихотворение построить на едином звуковом или корнесловном мотиве, либо методически выстроить аккуратные парономастические матрицы. Сравнив пастернаковское «Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей» с хлебниковским «Я видел выдел вёсен в осень», можно

интуитивно ощутить это различие. Пастернак не «создает» звуковые эффекты, а они как бы сами себя создают, подчиняя себе его голос. Отсюда и сходство с Бальмонтом — только, в отличие от последнего, стихийное «захлебывание» созвучиями у Пастернака реализует собой глубинную философскую стратегию художественной передачи действительности.

В заключение этой главы мне хочется рассказать об эпизоде позднего творчества Пастернака, в котором экстатический восторг и вместе с тем ужас встречи с неприрученной сознанием действительностью получили особенно резкое, даже жестокое выражение.

В начале 1942 года, находясь в эвакуации в Чистополе, Пастернак задумал пьесу о первых месяцах войны. Непосредственными стимулами для этой попытки в непривычном для него жанре послужили и пьеса Леонова «Нашествие» (оцененная им высоко, за исключением казенного финала), и близкое общение с А. Гладковым, талантливым начинающим драматургом, и конечно, собственная работа над переводами Шекспира. Пастернак даже заключил договор с новосибирским театром «Красный факел», где уже шел «Гамлет» в его переводе. Ситуация на грани всеобщей гибели располагала к ощущению внутренней свободы от заданных условий литературного существования; вскоре Пастернак почувствовал, что его пьеса «едва ли может годиться для постановки и напечатания»[80]. Работа, едва начавшись, скоро прервалась — как кажется, не без влияния того, что внешняя ситуация начала терять пограничную остроту. Все, что сохранилось — это две «картины» (обозначенные как «третья» и «четвертая») первого акта[81].

В речи персонажей просматриваются типические черты советской «пьесы о войне»: сочетание ораторского пафоса и бытовой приземленности, приправленной цветистыми репликами персонажа «из народа» в псевдо-простонародном стиле. В той легкости, с которой действие надолго прерывается пространными монологами (в частности, рассказом некоей Друзякиной о пережитых ею в детстве ужасах, впоследствии почти без изменений включенном в эпилог романа в качестве истории дочери Живаго Тани), можно усмотреть драматургическую неопытность автора либо игнорирование «требований сцены» (обвинение, которое при желании легко предъявить Бюхнеру или Брехту). Основные характеры (среди них — Гордон и Дудоров, весьма похожие на то, какими мы их видим в Эпилоге будущего романа) очерчены очень ярко, однако действие едва намечено. Все это, возможно, послужило причиной того, что и после своего опубликования в 1991 г. (СС 4: 513–530) этот драматический

фрагмент продолжает оставаться в тени[82]. Между тем, если взглянуть на него в перспективе философских размышлений Пастернака, в нем обнаруживается содержание первостепенной важности — своего рода философско-этическая исповедь, сопоставимая по значимости с «Охранной грамотой».

Название ненаписанной пьесы, «Этот свет», намекает на пограничную близость к «тому свету», в которой оказываются ее герои. Действие происходит в маленьком городе к западу от Москвы осенью 1941 года. Мы застаем героев в подвале дома «номер двадцать дробь тринадцать по Нижнему Краснокладбищенскому», где они укрываются от массированного авианалета. Внезапно наступает полная тишина — не только немецкие самолеты улетели, но смолкает и артиллерийская перестрелка. Дудоров понимает, что это значит: фронт отступил, они оставлены на произвол судьбы, немцы могут появиться с минуты на минуту. Примечательны слова, которыми он делится этим открытием с окружающей его разношерстной группой:

> Внимание, товарищи. Представители власти и армия покинули область. <…> Товарищи, перегородки рухнули. Нам никто не заслоняет правды, опасности, права на счастье, мы лицом к лицу с близкою, может быть, смертью. Поздравляю вас с нашей крайностью, товарищи. <…> Повторяю, мы в пределах только что начавшегося безвластья. (СС 4: 527)

Из подвала бомбоубежища — этого современного воплощения пещеры Платона, куда до них доносились лишь отблески пожара и гул разрывов, персонажи пьесы выходят в открытое пространство. «Крайность», в которой они оказались, знаменует собой не только политическое, но метафизическое «безвластье». Чтобы оценить смысл заявленного Дудоровым «права на счастье» перед лицом смерти, нужно вспомнить слова в философских записях 1912 года о «будущем, счастье, судьбе», которой лишены предметы, запертые в «скобяной лавке» категориального познания. Только что подвал «по Нижнему Краснокладбищенскому» был набит людьми, теснившимися там, словно идеи в эпистемологической «скобяной лавке». Их выход из убежища в открытый мир, за мгновение до этого казавшийся заповедным, позволяет обрести «счастье и судьбу» непредсказанности.

Минута трансцендентного прорыва «упоительно страшна», как о ней говорит другой знакомый нам по роману персонаж пьесы — Гордон («Страшна, захватывающе страшна, упоительно страшна минута»). В этом определении узнается экстатический

восторг и ужас осознания личностью, что она выпала из пространства логического миропорядка и попала в заповедную сферу «безвластности».

В словах Гордона и Дудорова звучит засвидетельствованное многими в те годы чувство освобождения перед лицом смертельной опасности. Пастернак, конечно, разделял это чувство; именно оно вызвало к жизни его драматический фрагмент, и оно же сделало невозможным его продолжение. Вместе с тем в ораторских репликах его героев приоткрывается более общий метафизический смысл ситуации: захватывающее ощущение прорыва к свободной от всех форм действительности как момента пограничной экзистенциальной остроты, поистине на грани уничтожения.

У лирического героя раннего Пастернака — не только первых стихотворных книг, но даже «Охранной грамоты», — сознание риска, беззаконности, даже буквальной травматической болезненности этого шага перекрывается захватывающим дух восторгом перед сказочной заповедностью мира, внезапно открывшегося взгляду «заблудившегося» путника. Теперь на первый план выступает и одиночество субъекта в тот момент, когда он оказывается лицом к лицу с «этим светом» в его истинной, свободной сущности, и смертельная внеположность заповедной местности, в которой это свидание происходит. Этот новый обертон ситуации, который — имея в виду то, что было близко самому Пастернаку в этот период его жизни, — можно назвать «гамлетовским», получает выражение в словах Дудорова:

> Как это в «Гамлете»? Один я наконец-то. Вот оно, вот оно. Ожиданье всей жизни. И вот оно наступило. (СС 4: 528)

Дудоров цитирует Шекспира в переводе Пастернака, но не совсем точно: в пьесе Гамлет, после того как ушли Розенкранц и Гильденстерн, говорит: «Один я. Наконец-то!». «Неточность» цитаты вносит важную перемену смысла: в словах Дудорова речь идет о метафизическом одиночестве перед лицом действительности.

Конечно, легко увидеть в этом потемнении общей тональности философского мировоззрения Пастернака отражение и его психологической настроенности в этот момент, и опыта сталинских тридцатых годов, который лежал в ее основе. Значимость такого рода психологических и контекстуальных объяснений невозможно отрицать, но она не должна заслонять от нас внутреннюю логику мысли Пастернака. Юношеский восторг перед кивком «милого понимания», которым тебя приветствует

свободная действительность, заставляющим забыть боль травмы и утрат; когда «пахнущий смертью» воздух из растворенного в мир «окна» захватывает дух предчувствием свободы, а в остро переживаемом «подобии смерти» уже прозревается второе рождение, — отошел в прошлое. Это та тяжесть, которая будет замедлять вихревое движение частиц языковой материи в фактуре его стиха, заставляя ее постепенно приближаться к абсолюту «неслыханной простоты», — цели, окончательным воплощением которой может быть только «полная немота» (The rest is silence).

4. Рационализм и романтизм

Невозможно не заметить, что, уклонившись с марбургского пути, художественная философия Пастернака оказывается в положении, приближающем ее к Йене. То, как Пастернак говорит о возможности обойти трансцендентальные законы разума в художественном познании, прикоснувшись к неудержимому динамизму феноменального мира, обнаруживает в себе много сходных черт с программой «романтической поэзии» йенского «Атенеума», возникшей в ответ на утверждение априорного единства познания в «Критике чистого разума». Романтизм родился из метафизической тоски по абсолюту мира «в себе», на пути к которому выросли трансцендентальные категории. Преодолеть осознанную недоступность объективного мира и была призвана «романтическая поэзия» как философский концепт. Разнонаправленность, диффузность, фрагментарность романтической мысли — то, что у позднейших романтиков зачастую выглядит нарциссическими причудами фантазии, — имела для раннего романтизма философский смысл в качестве единственного средства обойти постулированную недостижимость мира по ту сторону категорий чистого разума. Наводненный «романтическим» элементом свободной фантазии, чистый разум теряет свою чистоту, — но вместе с ней и свою предопределенную ограниченность.

Установка на хаотичность, фрагментарность, множественность и подвижность перспектив как единственный путь к транс-категориальному миру; напряженное балансирование мысли, в каждом акте рефлексии, между тем, чтобы не превратиться в «систему», но и не впасть в хаос произвольности; неустанная «погоня» за действительностью, сообщающая каждому совершенному шагу характер предварительного «эскиза»; понимание всякой идеи как моментальной вспышки-искры, высекаемой столкновениями хаотически движущихся частиц смысла, — близость всех этих граней концепта романтической поэзии к тому, что Пастернак говорит о художественном познании, вполне очевидна, равно как и то, что и «Атенеум», и Пастернак отталкиваются от кантовского принципа категориального познания как исходной точки отсчета в их поиске.

Для Пастернака всё это предметы, сами собою разумеющиеся, о которых он говорит (как часто о наиболее важных для себя вещах) скорее мимоходом. Тут, как кажется, вступает в действие семиотический закон, прекрасно сформулированный Лотманом: о

самом близком, повседневно привычном и очевидном, не говорят; семиотическим «событием» является то, что не разумеется само собою, и значит, нуждается в осмысливании и высказывании. Об интенсивности внутреннего диалога Пастернака с философией раннего романтизма можно судить только тогда, когда он проводит разделяющую их черту.

Такой чертой было неприятие Пастернаком того ощущения духовного триумфа, которым буквально дышат страницы «Атенеума». Самосознание йенских романтиков, в отличие от неоромантизма символистов, не было утопическим; они принимали конечную невозможность прорыва к трансцендентному как неотъемлемое условие земного человеческого существования. И тем не менее, идея «романтической поэзии» переживалась ими как победа, позволяющая вырваться — пусть лишь в «бесконечном приближении» (unendliche Annäherung[83]) — из зачарованного круга, очерченного разумом. Сама бесконечность движения к недостижимому идеалу становилась живым переживанием бесконечного[84].

Свое отношение к триумфализму романтической критики Пастернак очень точно сформулировал в письме к Ренате Швайцер: «Романтизм меня не удовлетворяет как нечто официальное <…> как искусство в вицмундире гениальности»[85]. В концепции «романтической поэзии» творческий «гений» кантовской Третьей критики получал, так сказать, институциональное воплощение в качестве антитезиса чистому разуму. Это и есть тот «вицмундир», который Пастернака не устраивает у йенских романтиков.

В свое время, в один из редких моментов выплеснувшегося на поверхность раздражения, Пастернак дал резкую оценку марбургскому интеллектуальному самодовольству — этой оборотной стороне марбургского герметизма: «Ах, они не существуют; они не спрягаются в страдательном. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма»[86]. Примечательна в этом нехарактерно резком суждении[87] концентрация кардинально важных для Пастернака мотивов. Герметическому мышлению недоступно заблуждение; оно не может испытать «падение» — понятие, которое, как мы видели, у Пастернака наделяется целым пучком значений: это и поражение в схватке с высшей силой, и буквальное падение, приобщающее к осознанию непреложности силы тяжести ценой полученного увечья, и наконец, моральное «падение» сбившегося с пути. Своей самодовольной самодостаточностью рационализм сам себя исключает из действительности, обрекая на «несуществование».

Ему чужда «страдательность», понимаемая и как пассивное подчинение субъекта миру существующего (спряжение себя в «страдательном залоге»), и как страдание, моральное и физическое, которым оплачивается это уклонение с «правильного» пути.

Замечательно зеркальное соответствие этого отзыва приведенной выше оценке философского самосознания романтизма. В представлении Пастернака, романтическая критика чистого разума пронизана такой же самодовольной уверенностью в своей правоте, как герметический рационализм ее оппонентов; романтическому гению в вицмундире так же чужда боль «падения», как «скотам интеллектуализма».

Чувство полной защищенности в замкнутом пространстве, в котором все ощущение мира может быть компактно собрано «в наглядную, мгновенно обозримую горсть», способность безоговорочно его принимать и отождествляться с ним, — это, по Пастернаку, состояние духовного «детства».

> В возрастах отлично разбиралась Греция. Она остерегалась их смешивать. Она умела мыслить детство замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро. <…> Вот отчего при гениальном, всегда неожиданном, сказочно захватывающем искусстве античность не знала романтизма. (ОГ I: 4)

Одной из возможных герметических оболочек, в которых сознание может успокоительно поместиться без остатка, является язык. Здесь мы вновь наблюдаем демистификацию языка у Пастернака, — проявляющую себя не столько в «критике» языка, сколько в трезвом к нему отношении, как к одному из компонентов действительности, такому же бесконечно ускользающему, как и все другие ее компоненты.

Характерен в этом плане знаменитый эпизод в начале «Детства Люверс», когда героиня, напуганная непонятым впечатлением, принимает имя («Это — Мотовилиха») как исчерпывающее объяснение самого феномена:

> Объяснение отца было коротко. Это — Мотовилиха. Стыдно. Такая большая девочка. Спи. Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это, ведь, и требовалось: узнать, как зовут непонятное: — Мотовилиха. — В эту ночь это объясняло еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение.
>
> Но наутро она стала задавать вопросы о том, что

такое — Мотовилиха и что там делали ночью, и узнала, что Мотовилиха — завод, казенный завод, и что делают там чугун, а из чугуна…, не это ее не занимало уже, а интересовало ее, не страны ли особые то, что называют «заводы», и кто там живет; но этих вопросов она не задала и их почему-то умышленно скрыла.

В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась еще ночью. <…> Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя. (ДЛ: «Долгие дни», 1)

Вера в язык как проводник к метафизическому, способный сам по себе все объяснить, есть свойство «младенческого» сознания. Выход из младенчества знаменуется неудержимым потоком вопросов, в которых образ действительности утрачивает успокоительное единство, беспорядочно расползаясь по всем направлениям.

И Марбург, и Йена, и культ слова на современной литературной сцене оказываются «не тем полустанком». Отождествлению романтизма с духовным детством соответствуют и черты детскости в портрете Когена, и слова о вечной юности Маяковского, «с детства избалованного будущим». Духовное взросление — процесс мучительный и опасный, заставляющий вспомнить о греческой трагедии. Как мы узнаем из несостоявшихся опытов прозы 1930-х годов («Записки Патрика Живульта»), Женю Люверс во взрослой жизни ожидает нелегкая судьба.

* * *

Подведем итог. Осознавать необходимости пути чистого разума, без чего вообще никакое постижение невозможно, но лишь затем, чтобы этот путь терять и с него уклоняться, — и притом уклоняться с больной совестью, в сознании неразумности такого поведения, в ощущении оплошности; признавать трансцендентальность логического порядка в качестве непреложного долга, которому каждый обязан своим сознанием, оказавшись, однако, «не в силах» этот долг исполнять, — таким образом можно сформулировать ту уникальную в ее противоречивой оригинальности позицию, к которой Пастернак пришел в своих философских поисках. Она балансирует между рационализмом и критикой рационализма, между принятием

необходимости и дерзким вызовом, тщательно избегая духовного комфорта, предлагаемого любым из этих полярных состояний.

Путь искусства по Пастернаку — это путь, открытый для любых подозрений в непоследовательности, наивности, провинциальной доморощенности. Перифразируя слова Веденяпина о человеческой сущности христианства (в контрасте со сверхчеловеческим миром «богов и героев»), можно сказать, что это путь, «ни капельки не звучащий гордо» (ДЖ 2; 10). В черновике неотправленного письма (с. 1910, по-видимому, к Фрейденберг) говорилось о том, что «восторг, вдохновение и лирический порыв» субъекта легко дают повод увидеть в нем asylum ignorantiae (‘приют невежества’) (Пастернак 1990: 297). Замечательна точность, с которой уже так рано сформулирован характерный для лирического голоса Пастернака модус наивной экзальтации, который легко принять за отсутствие рефлексии и хорошего вкуса, — что и делают критики, исповедующие чисто литературный интеллектуализм без озабоченности его философскими основаниями. Ирония ситуации в том, что Пастернак, как, пожалуй, никакой другой поэт после Шиллера и Новалиса (поэтов, которым читатель, не подозревающий о философском магнитном полюсе их поэтического стиля, легко может бросить упрек в экзальтации), строит свою творческую личность на основании глубоко осмысленной — но при этом тщательно избегающей заявлять о себе! — философской позиции.

В своем самосознании художника Пастернак отклоняет престижную и почетную роль равносильного диалогического партнера логической мысли — роль, получившую бесчисленное множество воплощений в эстетике и художественной практике нового времени, от романтизма до символизма. Он отказывается стать на равных с познающей мыслью в качестве ее «близнеца»: «Зачем насильно низводить подвижничество мысли для того, чтобы она прикинулась близнецом, эстетической сферой» (LJ II: 31).

Как кажется, именно здесь находится философский ключ к довольно невнятному — и им самим впоследствии осужденному как «невыносимо манерное» — заглавию первой поэтической книги Пастернака. Его смысл был намечен в стихотворениях сборника «Близнецы» и «Близнец на корме», повествующих об участи Кастора и Поллукса, обязанных попеременно проводить по полгода на земле и в царстве мертвых. Осужденные всегда пребывать в разделении, близнецы могут увидеть друг друга лишь раз в полгода и только издали, на пути из одного мира в другой. По свидетельству самого Пастернака, имя Поллукса анаграмматически подразумевало «Локса», из чего можно

заключить, что имя Кастора соответственно анаграммировало «Пастернака»[88]. Философский подтекст образа «Близнеца в тучах» можно понимать как невозможность для разумного и художественного начала обрести желанное единение[89]. Проплывая мимо, каждый в своем назначении в одну из полярных метафизических сфер (есть искушение сказать: из Марбурга в Йену и из Йены в Марбург), «близнецы» напряженно вглядываются «сквозь залетейские миазмы», силясь разглядеть друг друга «за тучей»[90].

Суть марбургского опыта Пастернака не следует понимать ни как негативный опыт «очищения», пройдя который, он в конце отверг абстрактный рационализм, ни как очередную попытку сопоставления науки и искусства как полярно противоположных, но соотнесенных способов познания. Своеобразие Пастернака в контексте эстетических и философских поисков начала века состоит в том, что ни негативно-скептическая, ни диалогическая позиция по отношению к чистому разуму его не устраивает. Вслед за Когеном, он готов признать категориальное мышление, со всей ограниченностью, которую оно само себе полагает, исходной точкой во взаимоотношениях субъекта с миром феноменов, без которой любой дальнейший шаг был бы самообманом. То обстоятельство, что именно Коген, как никто другой, исповедовал это убеждение с абсолютной твердостью, не терпящей ни малейших оговорок и утешительных иллюзий, как раз и придавало и его философии, и его личности такую притягательность в глазах Пастернака. Его не устраивают смягченные версии рационализма, стремящиеся так или иначе связать его с миром феноменальной свободы, — ни Риккерт, ни Кассирер, ни Гуссерль, ни даже Кант «третьей критики»: он предпочитает иметь дело с версией Канта, конструируемой Когеном.

Пастернак затрачивает огромные усилия — всецело посвятив им несколько лет жизни, — на то, чтобы выяснить для себя с полной отчетливостью феномен чистой мысли, его возможности, прерогативы и ограничения. Ему необходимо было прочувствовать с максимальной силой безальтернативность универсального закона познания, дойти на этом пути «до самой сути»[91], ощутить себя побежденным его непреложностью, чтобы построить и образно реализовать понимание искусства как уклончивой попытки обойти не-обходимое.

Весомость уклонения, в случае Пастернака, определяется именно полнотой осознания всей подавляющей нерушимости того, от чего уклоняются. Его культ «случайного», хаотичность образов (а позднее в прозе — произвольность событийных

наслоений), смысловые и стилистические срывы, в раннем творчестве замаскированные чрезвычайной плотностью поэтического языка, но к концу творческого пути, вместе с обретенной «простотой», выступившие на поверхность иногда со смущающей откровенностью, не были актом художественной «критики рационализма» — позиции, которая в контексте Серебряного века не требовала больших мыслительных усилий. Напротив, органической чертой художественного мира Пастернака является осознание того, какую картину должно «стихописание» являть собой в глазах разума. Он как бы строит свою творческую личность в самоощущении ученика, пытающегося объяснить проницательному учителю свою шаткость в следовании философскому поприщу заведомо негодным предлогом — писанием «Verse».

Глава 2. О свойствах страсти

1. Форма невольниц

«Охранная грамота» начинается (после своего рода титульной виньетки — описания встречи-невстречи с Рильке) лихорадочно торопливым перечислением предметов, о которых повествователь «не будет» рассказывать. Перед нами типичный пастернаковский ход, по логике которого то, мимо чего спешат «метонимически» проскочить, позволяя лишь кинуть мимолетный взгляд, имеет шанс оказаться важнейшей лейтмотивной пружиной рассказа. В ряду предметов этой своеобразной отрицательной экспозиции фигурирует пассаж, торопливая лапидарность которого оставляет смысл во многом непроясненным:

> …Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущенье женщины связалось у меня с ощущеньем обнаженного строя, сомкнутого страданья, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидал на них форму невольниц (ОГ I: 2).

Парад дагомейских амазонок был популярным аттракционом, кочевавшим по городам Европы. Когда Чайковский приехал в Париж с концертами в 1889 году, амазонки были там последней новинкой; это дало повод Модесту Чайковскому саркастически заметить в ответ на упреки критиков, нашедших музыку его брата недостаточно «славянской», что они, по-видимому, ожидали от русского композитора нечто подобное дагомейской экзотике[92]. Упоминание амазонок могло бы восприниматься как примета «шума времени», — если бы Пастернак стремился к воссозданию такового. Не потребовало бы комментариев и чувство по поводу унижения женщины, проходящее лейт-темой через всю жизнь и творчество Пастернака[93]. Но в каком смысле это детское впечатление дало повествователю повод заявить о себе как о «невольнике форм», и что вообще означает это определение? Как и во многих других случаях, понять смысл сказанного помогает заключенный в нем философский подтекст.

В комментариях Когена к Канту — и соответственно, в конспектах Пастернака — значительное место занимает вопрос о том, каким образом познающей мысли, с ее строгим категориальным единством, удается «присоединить» (affizieren) множество предметов, без того чтобы раствориться в их разнообразии. Ответ Коген находит в учении Канта о форме в

«Критике чистого разума», согласно которому каждый акт познания состоит в соотнесении текущего впечатления с той или иной формой, выработанной на основании предшествующего опыта. Восприятие предметного мира осуществляется не непосредственно от «вещи» к «мысли», но путем *апперцепции,* то есть отнесения данного впечатления к уже познанному, и тем самым оформленному[94]. Комментарий Когена, как обычно, педалирует абстрактное и универсальное начало в мысли «старика»: согласно его толкованию, речь вдет не просто об отнесении одного явления к другим, уже освоенным мыслью, но о создании самого этого явления в качестве «воплощения» мыслительной формы, к которой оно присоединяется посредством апперцепции[95].

В характерной для Пастернака манере, об этом важнейшем пункте философской позиции Когена в рассказе о нем сообщается мимоходом, в виде типического «студенческого анекдота» о свирепом профессоре:

> ‘Was ist Apperzepzion?’ — спрашивает он у экзаменующегося неспециалиста, и на его перевод с латинского, что это означает… durchfassen (прощупать), — ‘Nein, das heißt durchfallen, mein Herr!’ (Нет, это значит провалиться), — раздается в ответ. (ОГ II: 8)

Гнев профессора вызвала идея о том, что апперцепция может означать эмпирическое «прощупывание» вещи. Однако ответ незадачливого студента «случайно» попадает в самую суть дела, обнажив темную сторону триумфа мысли над действительностью, являемого в апперцепции. Вульгарно-чувственная, почти неприличная ассоциация «прирастает» к философскому понятию, окрашивая критический анализ Пастернака в тона страстного сочувствия и морального протеста.

Обретенная вещью в результате апперцепции «форма», знак ее пленения в категориальном пространстве — это в буквальном смысле «форма невольницы». Женский род «невольницы» напоминает о ее изначальной природе в качестве «вещи» (кантовской вещи в себе). Об этом до-апперцептивном состоянии Пастернак замечает:

> …вот это-то <…> бегущее всякой конструируемости вслед<ствие> того, что оно выдвинуто чист<ым> интеллектом без воз<зрения>, и есть вещь в себе. (LJ II: 33)

Апперцепция именно представляет вещь «в воззрении»; переводя это положение на язык бытовых пастернаковских образов, можно сказать, что, надев апперцепционную форму, вещь в себе выставляет себя напоказ, теряя свою непознаваемую (неконструируемую) сущность в «обнаженном строю» пленниц чистого разума, формальное единообразие которого подчеркивается инсценировкой зрелища в виде псевдо-военного «парада под барабан». Тут вновь приходится вспомнить ироническую ремарку Шлегеля о последователях Канта, прозревающих в военном параде идеал философской «системы», и о ее вероятном отголоске в «солдатских» чертах портрета Когена у Пастернака.

Этот мотив, едва намеченный одним штрихом в «Охранной грамоте», многократным эхом отдается в истории «падения» Лары («Теперь она — как это называется — теперь она — падшая», говорит героиня о себе: ДЖ 2: 12). В своих отношениях с Комаровским Лара и сама ощущает себя как «невольницу» («Теперь она на всю жизнь его невольница»: ibid., 2: 15), и таковой же представляется Юрию Живаго, когда он случайно подсматривает пантомиму ее молчаливого диалога с Комаровским:

> …взаимное понимание их было пугающе волшебно, словно он был кукольником, а она послушною движениям его руки марионеткой. <…> Зрелище порабощения девушки было неисповедимо таинственно и беззастенчиво откровенно. (ДЖ 2: 21)

Характерно здесь схождение мотивов невольничества и «зрелища» как буквальной и вульгарной ипостаси познающего созерцания. Не забытой оказалась и «форма»: Лара носит коричневое гимназическое платье[96].

Символом «феноменологизации» Лары — ее превращения из трансцендентного явления, каковым для его героя является женщина («При некотором полете фантазии Юра мог вообразить себя взошедшим на Арарат героем, пророком, победителем, всем чем угодно, но только не женщиной»: ДЖ 3:10), в «форму» женщины[97], доступную «воззрению» и «апперцепции» в вульгарно-чувственном смысле, служит картина, украшающая собой отдельный кабинет ресторана, «где лакеи и закусывающие провожали ее взглядами и как бы раздевали» (ДЖ 2: 16):

> Как называлась эта страшная картина с толстым римлянином в том первом отдельном кабинете, с которого все началось? «Женщина или ваза». Ну как же.

> Конечно. Известная картина. «Женщина или ваза». И она тогда еще не была женщиной, чтобы равняться с такой драгоценностью. (ДЖ 2: 19)

История любви героев — это история усилий искупить «падение» (житейское и метафизическое) и связанное с ним «невольничество». Пастернак искусно играет на многосмысленности слова ‘форма’, придавая архетипическому сюжету о попытке спасти женщину, томящуюся в неволе, различные проекции: моральную, поэтико-символическую и, наконец, философскую. Освобождение «девицы-красы» из мучительного плена и спасение падшей женщины из рабства порока зеркально отражается в метафизическом сюжете о трансцендентной «вещи», ставшей подневольным объектом созерцания («разглядывания»), — состояние, в котором «женщина» предстает феноменом того же порядка, что и «ваза».

В повествовательном плане, герой в своей миссии терпит поражение, конечным итогом которого оказывается гибель и его самого, и героини. Однако в ином — сублимированном, поэтическом — плане поражение оборачивается освобождением и искуплением. Этот высший смысл заявляет о себе в поэтическом контрапункте к романному повествованию: стихотворениях Живаго о «Егории Храбром» в битве с драконом и о Марии Магдалине. (Двойной исход сюжета — повествовательный и мистико-поэтический — позволяет вспомнить о финалах первого и второго тома «Фауста», над переводом которого Пастернак работал параллельно с романом.)

В черновом тексте послесловия к «Охранной грамоте» униженное положение «действительности» перед лицом «закона» и страстное сочувствие к беззащитности женщины сливались в единый образ:

> Действительность, как побочная дочь, выбежала полуодетой из затвора и законной истории противопоставила всю себя, с головы до ног незаконную и бесприданную[98].

В годы работы над романом это слияние образов всплывает с новой силой в письме к Фрейденберг (30.11.48):

> Часто жизнь рядом со мной бывала <…> мрачна и несправедлива, это делало меня чем-то вроде мстителя за нее или защитника ее чести, воинствующе усердным и проницательным. (СС 5: 475)

О том, что Пастернак никогда не забывал о метафизическом подтексте этого сражения, говорит и одно из самых проникновенных стихотворений Живаго, «Август». Его лирический герой посылает из-за могилы прощание делу своей жизни:

Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сраженья.
Прости, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

(ДЖ 17: 14)

Примечательно, что в одном ряду со словами о женщине оказывается образ «вольного упорства» полета, отсылающий, как мы ранее выяснили, к метафоре полета голубя у Канта. Рыцарственное сражение за честь женщины и борьба с упорством «воздушной» мыслительной среды в творческом полете-погоне за действительностью («образом мира») нераздельны в миссии героя, с которой он расстается лишь в смерти.

В свете этого метафизического сюжета представляется интересным взглянуть еще раз на обстоятельства, при которых Пастернак решил оставить философское поприще. Биографы поэта отмечают различные чисто житейские причины, если не определившие это решение целиком, то во всяком случае ему способствовавшие. Далеко не последнюю роль в нем сыграла реакция резкого неодобрения, даже отвержения того «нового Пастернака», каким он явился после двухлетних напряженных занятий отвлеченной наукой, со стороны всех тех, кто для него олицетворял женственное начало: Иды Высоцкой, Ольги Фрейденберг и, наконец, Жозефины Пастернак.

В письмах этого времени Пастернак настойчиво подчеркивает значение этого мотива (о писании стихов как о причине оставления философии, педалированном впоследствии в автобиографии, здесь ни слова). Жозефине он заявляет, что бросает свои «долгие, успешные и даже любимые занятия, в которые он верит», только оттого, что они «отдаляют его от тех, кого он любит» (12/16.7.12; СС 5: 63). (Любопытна, однако, эта оговорка: «даже любимые».) Штиху делает драматическое признание: «Я ставлю крест на философии. Единственная причина, но какая причина! От меня, явно или тайно,

отвернулись все любимые мною люди» (17.7.12; ibid., 64).

Смысл этих признаний, как и их мелодраматическая преувеличенность под влиянием момента, кажется очевидным. Их более глубокое значение, однако, раскрывается в письме к менее близкому человеку (давно замечено, что многие проникновенные признания о своей духовной жизни и творческом процессе Пастернак делал в обращении к посторонним, иногда случайным адресатам): «Я гнушаюсь тем трудом — которого не знает, не замечает, в котором не нуждается женственность» (письмо к Смолицкому 3.7.12: Е. Б. Пастернак 1989: 162).

История юношеских привязанностей, разочарований, обид, сама по себе вполне типическая, перерастает здесь в метафизическую проблему. То, что дорогие Пастернаку женщины в один голос нашли его «чужим» после двухлетних занятий философией, становится приговором философии как пути к свободной действительности, олицетворением которой и является «женственность». Не следует, конечно, придавать этой символической причине слишком буквальное значение. Когда Пастернак всерьез посвятил себя поэзии, это тоже встретило неодобрение со стороны близких, видевших в ней очередной путь в никуда; на решимость Пастернака это, однако, ни в малейшей степени не повлияло. Неприятие со стороны «женственности» явилось не реальной причиной ухода из философии, но символом, позволившим оформиться внутреннему смыслу решения.

Антиповым, этим «антиподом» главного героя, движет та же боль за Лару и жажда искупления («Мы в книге рока на одной строке», скажет о нем Живаго словами Шекспира). Но Антипова это чувство отдает во власть «идеи», со всей абсолютностью ее императивов. В словах Лары о том, что постигло Антипова на этом пути, звучит отголосок суждений, которые Пастернак услышал от носительниц «женственности» по поводу своего погружения в марбургский мир:

> Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. <…> Я поняла, что это следствие тех сил, в руки которых он себя отдал, сил возвышенных, но мертвящих и безжалостных. (ДЖ 13: 13)

«Мертвящий» характер разумного познания в «Охранной грамоте» воплощен в рассказе о работе Пастернака над неким сочинением, призванным подвести итог его марбургским занятиям. Каждая возникающая у автора идея вызывает потребность в выписке-цитате, относящей новую мысль к тому или иному источнику (иными словами, оформляющей ее путем

апперцепции): «я тянулся к ним не из бескорыстного интереса к знанью, а за литературными ссылками в его пользу». Сочинение превращается в саморазрастающуюся последовательность апперцепционных шагов. Гротескная нелепость этого процесса подчеркнута его физической буквальностью; чтобы сэкономить время, автор просто прикладывает книгу, раскрытую на нужной ему цитате, к соответствующему месту в своем рассуждении:

> [Н]аступил момент, когда тема моей работы матерьялизовалась и стала обозрима простым глазом с порога комнаты. Она вытянулась поперек помещенья подобьем древовидного папоротника, налегая своими лиственными разворотами на стол, диван и подоконник. (ОГ II: 5)

Процесс герметического разрастания мысли из самой себя метко назван «растительным»[99]. Его способность заслонить собой всякую заботу о действительном «знании» воплощена в картине замысловатых зарослей из выписок, сплошь покрывающих, точно доисторические папоротники, все жилое пространство. Апперцепция существует в себе и для себя, заняв собою место вытесненного ею предмета (а в буквальном воплощении — все «место», на котором протекает жизнь самого субъекта). Соответственно, уничтожение этого артефакта, служащее эмблематическим знаком отпадения героя от философии («когда дорогой я видел в воображеньи мою комнату, я, собственно говоря, видел во плоти свою философию и ее вероятную судьбу»; ОГ II: 5), отмечено той же саркастически сниженной буквальностью, что и процесс его самопорождения. Ничто в мире не было потеряно в результате уборки комнаты, как ничто не было приобретено в процессе покрывания ее зарослями «папоротников»:

> Скинув пиджак и засучив рукава, я приступил к разборке коленчатого растенья. Спустя полчаса комната была как в день въезда. (ОГ II: 6)

Однако и антипод мертвящего «растительного» рационализма — «романтический» порыв, разом отбрасывающий препоны разума, — так же обречен на неудачу:

> Когда я упал пред тобой, охватив
> Туман этот, лед этот, эту поверхность
> (Как ты хороша!) — этот вихрь духоты —
> О чем ты? Опомнись! Пропало. Отвергнут.

(«Марбург»)

Дело жизни Живаго — избавление Лары из плена ее «падения» и соединение с ней — недаром оборачивается (в земном существовании) поражением. Исход повествования отражает фатальный характер репрезентированного в нем метафизического сюжета, коренящийся в его неразрешимом внутреннем противоречии. Любые активные действия субъекта, то есть усилия, предпринимаемые им именно в качестве «субъекта», лишь утверждают плененность, а вместе с тем и недосягаемость «женственного» начала трансцендентной действительности.

Когда Пастернак вновь увидел Иду Высоцкую на дне ее рождения в Киссингене, он был поражен банальностью среды, в которую она, по-видимому, с готовностью погрузилась. Он даже сравнивает присутствующую тут же юную Жозефину с «Наташей Ростовой», очевидно намекая на гибельную атмосферу салона Элен. В его письмах к друзьям Ида предстает жертвой, чья внутренняя сущность не смогла раскрыться, трагически скрывшись под безличной оболочкой[100].

Ситуация (вернее, ее символический антураж) повторилась пять лет спустя в отношениях с Еленой Виноград. Их подтекстом была душевная «надломленность» Елены — состояние, главной причиной которого, конечно, была гибель на фронте ее жениха, но которое в мире пастернаковских символических ценностей связалось с ее романом с Александром Штихом, который Пастернак интерпретировал как то, что Штих ее «соблазнил». (Возможно даже, что имя Комаровского в романе представляет собой криптограмму фамилии Stich ‘укол / укус насекомого’[101].) И в этом случае кульминацией стал импульсивный порыв героя к чувственной «поверхности»:

Из рук не выпускал защелки,
Ты вырывалась,
И чуб касался чудной челки,
И губы — фьялок.

(«Коробка с веткой померанца»)

И здесь неудача миссии искупления «надломленной» женственности оборачивается растворением последней в мире конвенциональной банальности: Пастернак страстно убеждал

Елену не слушать совета матери выходить замуж за богатого коммерсанта, которому та, однако, в конце концов последовала. В реакции пастернаковского лирического героя к горечи отвергнутого примешивается чувство вины: «Она твой шаг, твой брак, твое замужество И тяжелей дознаний трибунала»; тщетно напоминает герой о «жизни», которую они не смогли удержать («Мне в сумерках ты все пансионеркою»).

Трансцендентное начало, подобно некоей магической субстанции, при всякой попытке до него дотянуться исчезает, безлично растворяется — «возвращается в себя», как сказал Пастернак о природе, становящейся объектом сенсуального созерцания (LJ II: 31). Характерны в этом отношении заключительные слова о судьбе Лары, отрывочная безразличность которых способна неприятно поразить читателя после эмоционального накала ее прощания с героем:

> Однажды Лариса Федоровна ушла из дому и больше не возвращалась. Видимо, ее арестовали в те дни на улице и она умерла или пропала неизвестно где, забытая под каким-нибудь безымянным номером из впоследствии запропастившихся списков, в одном из неисчислимых общих или женских концлагерей севера. (ДЖ XVI: 17)

Сама полнота этого растворения в безличности знаменует собой крушение попытки искупления, окончательную точку в которой ставит смерть героя.

Теперь мы подходим к ответу на вопрос, поставленный в начале этой главы, о том, в каком смысле можно понимать провозглашение субъектом автобиографии самого себя «невольником форм». Прежде всего, что представляет из себя «форма», в неволю которой отдает себя субъект? Здесь мы встречаемся с еще одним значением слова ‘форма’, на метонимическом скольжении между которыми Пастернак строит свою позицию. В данном случае формой, невольником которой провозглашает себя субъект, оказывается *художественная форма* — форма искусства.

«Невольничество» художественной формы коренится в ее условности. В том, что Пастернак говорит об условности художественной формы как о препятствии, которое надо «осилить», звучит отголосок ключевой метафоры голубя, полет которого воздух стесняет, но и делает возможным:

> …искусство всегда переполнено (это его свойство) условностями формы, которые, однако, не самоцель, а наоборот, только помехи, через которые надо, не

соприкасаясь, прорваться, которые надо, не устраняя с пути, осилить[102].

Форма искусства условна в том смысле, что любое художественное явление существует не само по себе, а в том или ином соотнесении с другими, уже существующими в художественном опыте явлениями. Парадоксальным образом, в этом свойстве художественной формы легко узнается явление апперцепции. И действительно, указание на параллелизм художественной формы с кантовским (и когеновским) понятием апперцепции находим уже в студенческих конспектах Пастернака: «В стихотворении апперцепция происходит благодаря формальному элементу» (LJ II: 120).

Казалось бы, есть противоречие между стремлением субъекта освободить действительность из рабства эпистемологической апперцепции и добровольной отдачей себя в подчинение апперцепции художественной. В действительности, попытка противостоять одному «невольничеству» посредством другого составляет самую сущность философской идеи Пастернака, во многом определившей характер его поэтического голоса.

Е. Б. Пастернак метко сопоставил слова об отношениях Живаго и Лары как «близости скованных по рукам попарно пленницы и пленника на чужом иноязычном невольничьем рынке» с упоминанием дагомейских амазонок в «Охранной грамоте» (1989: 211–212). Вместо того чтобы тщетно пытаться освободить пленницу от «формы» ее унижения, субъект солидаризируется с ней тем, что надевает «форму» на самого себя; вместо того, чтобы сражаться за честь женщины-жизни, субъект предлагает себя в качестве поля ее сражения. Парадоксальным образом, именно тут обретается искомый контакт — не победительный, над трупом поверженного дракона, но страдательный, на почве разделенного «невольничества».

Здесь опять, как в рассмотренном ранее символическом сюжете о «гостеприимстве науки», мы видим, что сущность позиции Пастернака — в отказе от, так сказать, фронтального наскока на проблему, конституциональную неразрешимость которой он сознает. Никакого трансцендентного прорыва в буквальном (он же, по Пастернаку, вульгарный) смысле, как о том мечталось символизму, не происходит. Предмет страстных исканий субъекта — женщина, жизнь, вещь в себе — может «явиться» лишь ценой своего метафизического падения, облачающего ее в эпистемологическую «форму». Любое субъектное действие, предпринимаемое с наилучшими намерениями, лишь подтверждает этот непреложный порядок, в

силу фатального свойства субъекта облекать в «форму» (превращать в объект) все, к чему он устремляется. Субъект Пастернака «спрягается в страдательном», избирает отказ от своей воли, именно с тем, чтобы — не отказаться от своей субъектности, что невозможно (ибо сам волевой акт отказа есть акт утверждения в качестве активного субъекта), — но поставить себя в такое положение, при котором оказывается возможным непреднамеренное выпадание из роли. Искусство, с его внеположной субъекту властью традиции, открывает возможность такой «страдательности». Пассивно отдаваясь во власть художественной формы, субъект Пастернака пытается уклониться от своего мыслительного первородства.

В работах, посвященных годам формирования Пастернака, уже не раз отмечалось исключительное значения события, произошедшего с ним в 1903 году, — перелома ноги и последовавшей вынужденной неподвижности лежания в гипсе. Здесь интересно отметить, что это переживание тесно связалось для Пастернака с ощущением связавших его «пут»; об этом он скажет в наброске 1913 года, закрепившем в десятилетнюю годовщину события его символическое оформление:

> И первое пробуждение в ортопедических путах принесло с собою новое: способность распоряжаться непрошеным, начинать собою то, что до сих пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа[103].

Субъекту Пастернака нужно заключить себя в «путы», сковать себя неподвижностью, чтобы ощутить «непрошеное» (существующее помимо его воли) присутствие мира природы.

О бессубъектности или ослабленной субъектности поэтического мира Пастернака, сознании им искусства как «губки», а не «фонтана»[104], способности его лирического героя пассивно отдаваться внешнему миру, наводняющему и размывающему его «я», написано много; нет оснований умножать примеры, которые бесчисленны. Следует лишь добавить к этой общей картине специфический аспект, связанный с растворением творческой активности субъекта в «формах» художественной традиции. Творческий субъект Пастернака всячески стремится показать, что он субъектом в собственном смысле не является; его творчество вторично, оно есть акт присоединения к кому-то или чему-то «другому». В этой позиции можно увидеть черты сходства с концепцией диалогизма у Бахтина и понятием «письма» (Venture) во французской семиотике. Пользуясь известным термином Бахтина, можно сказать, что Пастернак стремится

замаскировать (вернее, перестать замечать) свою субъектную «вненаходимость» тем; делает он это, всячески симулируя роль «заместителя». Некоторые (всячески им подчеркиваемые) свойства искусства и художественной традиции ему в этом помогают.

Одним из излюбленных пастернаковских образов художника как посредника, творящего с чужого голоса, является актер, произносящий «затверженную» роль:

> В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
> Как трагик в провинции драму Шекспирову
> Носил я с собою и знал назубок,
> Шатался, по городу и репетировал.
>
> *(«Марбург»)*

Другой очевидной ипостасью позиции «невольника» является роль посредника в деле сохранения культурной памяти: переводчика, издателя, архивариуса. Мы уже видели, какое огромное значение для понимания философской позиции Пастернака имели переводы двух стихотворений Рильке; о своих метафизических поисках Пастернак осмеливается заявить с большей, чем обычно, прямотой, потому что они «предвидены» Рильке (в действительности Пастернак корректирует оригинал деликатным, но вполне целенаправленным образом). Подобно этому, в повествовании «Охранной грамоты» рассказ о духовном пути ее героя прячется за картину прошлого, декларированная цель которого — уберечь прошлое от исчезновения, дать ему «охранную грамоту». Отсюда сквозной повествовательный прием, в силу которого многие явления, кардинальное значение которых для внутреннего мира героя молчаливо подразумевается, подаются как попутные истории, приметы места и времени, анекдоты, жизнь же самого героя предстает (если игнорировать скрытые мотивационные пружины) как цепочка реактивных поступков, продиктованных эмоцией. И наконец, открытая метафизическая и мистическая насыщенность «Стихотворений Юрия Живаго», лирике Пастернака (в том числе и современной созданию романа) не свойственная, стала для него возможной в связи с тем, что идеальным автором стихов является герой романа, сам же Пастернак, в качестве автора, выступает в роли «издателя»[105]. Читателю предоставляется самому судить, насколько образы этих стихов отражают духовные поиски самого Пастернака, и насколько — склад мысли и духовный настрой эпохи, воплощенной в личности героя.

Пожалуй, самым поразительным, хотя и чисто анекдотическим, примером этого стремления, так сказать, спрятаться за чужой спиной может служить реакция Пастернака на поздравление его родителями с днем рождения; в ответном письме (12.2.37) Пастернак замечает, что свой день рождения «29-е [по старому стилю] я всегда помню, потому что это день смерти Пушкина» (Е. Б. Пастернак 1989: 531).

Возвращаясь к идее художественной формы, в «невольничество» которой добровольно отдает себя художник, следует прежде всего вспомнить о ритмической фактуре его стихотворений. Приверженность Пастернака к сугубо традиционным формам поэтической просодии, особенно поразительная в сочетании с головокружительной скоростью и свободой движения образов, находит объяснение в осознании им узнаваемых ритмо-интонационных фигур как художественной среды, в которую он добровольно погружается. Ритмы Пастернака, за редкими исключениями, узнаваемы до банальности, просты и напевны. В этом чутком улавливании конвенциональной «мелодики» прямым предшественником Пастернака (и, видимо, сознательным для него прототипом) был Блок.

Пастернак настойчиво подчеркивал, что писать стихи «гораздо легче», чем прозу[106]. Смысл этих, кажущихся анти-интуитивными, заявлений легко понять, если принять во внимание, что в традиционной версификации (почти без исключений практикуемой Пастернаком) феномен формальной апперцепции, подчиняющей себе автора, выражен с наибольшей отчетливостью и прямотой.

В прозе сходный феномен выражен не так явно и безоговорочно. Здесь его представляют конвенциональные черты жанра, стиля, построения сюжета. В «Докторе Живаго» стремление Пастернака-прозаика стать «невольником» узнаваемых жанров, повествовательных форм и стилевых традиций проявляет себя во внезапных прорывах его рассказа в мелодраму, элементы бульварной литературы, штампы псевдо-народного стиля, — все это в непринужденном соседстве с высоко поэтичными картинами (в свою очередь узнаваемыми в качестве «прозы поэта») и произвольно выпадающими из действия философскими экскурсами-монологами. Что объединяет эту пеструю толпу «подобий» — это их вторичность, лишающая автора собственной воли, буквально забирающая текст из его рук. Пастернак как будто хватается подряд за любую, первую попавшуюся черту жанрового и стилевого оформления, каждый раз немедленно и безоговорочно (отнюдь не в виде иронической

игры) ей подчиняясь.

Художественный субъект Пастернака незащищен, и в этом конгениален той, во имя искупления которой он выбирает это положение. Подобно плененной действительности, он открыт любому «созерцанию»; он может показаться банальным, погрешающим против вкуса, мелодраматичным, провинциально традиционным, либо, напротив, злоупотребляющим авангардными темнотами. Его шаг в то, что больше его самого, — это шаг на подмостки, отдающий его во власть роли в не им написанной драме.

Нам остается только выяснить, почему герой автобиографии заявляет, что невольником форм он стал «раньше, чем надо». Мы видели, что для того, чтобы прочувствовать с исчерпывающей полнотой всю бескомпромиссную непреложность метафизического принципа, согласно которому явление вещи в качестве феномена означает ее падшее состояние, Пастернаку необходимо было пройти путь строгого философского учения. Но дело в том, что интуитивное понимание этой метафизической драмы пришло к герою «Охранной грамоты» уже в отрочестве, без помощи эпистемологического искуса. Пастернак с таким рвением вживается в мир философской критики, чтобы в конце концов прийти к ее преодолению в «невольничестве» искусства, именно потому, что этот итог им предчувствовался — пусть чисто эмоционально — с самого начала. Однако признаться в этом, даже самому себе, — значит лишить этот путь спонтанности, превратить его в маршрут собственного разума и воли, тем самым его обесценив. Об этом Пастернак однажды «проговорился» в письме к Штиху из Марбурга: «А я приехал учиться сюда… Здесь я делаю вид, что не понимаю языка обольстителя [т. е. искусства]» (письмо 11.5.12; СС 5: 27).

Это не значит, что марбургский опыт Пастернака был симуляцией с предрешенным исходом. Скорее, он был «самообманом» в том смысле, который только и делал искусство для Пастернака возможным. Его не устраивало ощущение, вошедшее в его внутренний мир «слишком рано» и в этом качестве бывшее скорее интуитивным порывом, чем пониманием в собственном смысле. Чтобы прийти к такому пониманию, необходимо было «делать вид», что он не знает, куда стремится и к чему придет. Более всего Пастернак избегает того, чтобы дать повод кому бы то ни было — и прежде всего самому себе — заподозрить, что в безумии его способности «заблудиться в двух шагах от дома» есть метод, а во всегдашней готовности с восторгом отдаться воле волн — некоторая цель.

2. Вассерманова реакция

Заглавие первой литературно-критической статьи Пастернака способно вызвать некоторое замешательство, если задуматься о его подразумеваемом смысле. Вассерманова реакция — открытый в начале века тест на воспаление в крови, позволяющий диагностировать венерическое заболевание. Сама статья прямых отсылок к заявленной заголовком теме не содержит, так что остается гадать, какое отношение этот рискованный образ имеет к ее содержанию. Как и другие литературно-критические опыты Пастернака середины 1910-х годов, статья изобилует полемическими эксцессами, ни для его мышления, ни для стиля совершенно не характерными, но вписывающимися в крикливую полемичность тона, принятого «Центрифугой» под руководством Боброва. Философская направленность, характерная для критических статей Мандельштама или символистов, в статье Пастернака открыто не просматривается. Перед нами еще одно свидетельство свойства Пастернака мимикрировать[107], ставить себя в подчиненное положение, говорить «с чужого голоса» — в данном случае, в качестве дисциплинированного (до поры до времени) члена литературной группы.

Замечу в скобках, что, как убедительно и на обширном исследовательском материале показал в своих биографических книгах о Пастернаке Флейшман, стереотипическое представление о его политическом индифферентизме опровергается активным участием и острой заинтересованностью в актуальных проблемах литературной жизни и литературной борьбы[108]. Однако если посмотреть на проблему с точки зрения пастернаковской «мимикрии» (в свою очередь производной от идеи подчинения среде как органического аспекта его философской позиции), между пастернаковским лирическим неведением о том, какое «у нас» тысячелетье на дворе, и активным (временами) участием в сиюминутной литературной жизни в сущности нет противоречия. Вовлеченность Пастернака в интересы литературных партий может быть понята как акт саморастворения, а не самоутверждения; перед нами еще одно проявление художественной позиции Пастернака, заявленной в метафоре «губки».

В контексте очередной межгрупповой перепалки заглавие статьи могло быть истолковано как агрессивный риторический жест, «обидный»[109] выпад, нацеленный на главу противной партии — Шершеневича[110]. Неясно, однако, чем конкретно Шершеневич мог заслужить такой намек — если, конечно, не

считать заглавие беспредметным выбросом полемической агрессии. К тому же всеприсутствие Ницше в сознании эпохи делало коннотацию, окружавшую венерическую болезнь, как минимум не однозначно негативной.

Чтобы подойти к пониманию смысла, получившего в заглавии статьи криптограмматически сгущенное выражение, нам придется приступить к делу издалека. Начнем с уже упоминавшейся истории Елизаветы Венгерской, в «Охранной грамоте» рассказанной как бы невзначай, в качестве детали местного колорита во вводном «путеводителе» по Марбургу. После того как святая с готовностью проходит через всё более жестокие подвиги аскезы, которые ей назначает наставник, последний наконец находит испытание, оказавшееся ей не под силу: он запрещает ей помогать бедным, то есть требует отвернуться от мира, замкнувшись в мире духовного служения. Елизавета тайком нарушает запрет, а чтобы ее обман не раскрылся, сама природа в нем соучаствует:

> …чтобы обелить грех ослушанья, снежная вьюга заслоняла ее своим телом на пути в нижний город, превращая хлеб в цветы на срок ее ночных переходов. Так приходится иногда природе отступать от своих законов, когда убежденный изувер чересчур настаивает на исполненьи своих. (ОГ II: 1)

Именно ослушание Елизаветы рождает чудо, в котором находит подтверждение ее святость. Свой подвиг святая совершает не триумфально — не в «вицмундире святости», как можно было бы сказать, перифразируя Пастернака, — но, напротив, в сознании нарушаемого долга, таясь и скрываясь, прибегая к помощи природы для своеобразной мимикрии, скрадывающей ее противозаконные действия.

Среди писем Пастернака, написанных в разное время и адресованных разным лицам, обнаруживается множество отголосков этой идеи. В письме к Е. М. Стеценко (8.2.41) притча о Елизавете прямо переводится на язык конкретных житейских проблем:

> …я думал, как хорошо, что на свете есть помехи и препятствия и «бремена» и гири, а то сердца такого выдающегося совершенства, как Ваше, сгорали бы разом при первой жертве собой и мигом подымались бы к небу. Их обществом мы, таким образом, обязаны неустройствам и трудностям жизни. Вот Вам и оправдание зла, которое так не удавалось Лейбницу. (СС

5: 394)

Вериги аскетических радений поставлены здесь в один ряд с житейскими помехами и препятствиями. Если бы Елизавета не испытывала необходимость бороться с преградой, поставленной ее обетом, она, вероятно, скоро бы «сгорела» в своей келье — чудо не произошло бы. Подобно балласту, «бремена и гири» препятствий не дают летучей субстанции святости вознестись, и тем самым делают земное «чудотворство» возможным.

Контрапунктом к истории Елизаветы Венгерской, своего рода анти-притчей, является евангельский рассказ о смоковнице в его передаче в стихотворении Живаго. Смоковница неспособна подать помощь «жаждущему и алчущему» путнику.

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

(«Чудо»)

Как кажется, «чудо» в этой ситуации состоит не в проклятии и испепелении смоковницы, но в открывшейся перед ней возможности преступить предписанное ей состояние пустоцветности. К этой внезапно открывшейся возможности уклониться в «минуту свободы», дать волю «природе» в самой себе[111] смоковница оказалась не готова. Она покорно «сгорает», подобно святости, всецело поглощенной своим служением. Наградой за это идеальное, но стерильное поведение оказывается осужденность на творческое бесплодие: «О, как ты обидна и недаровита! Останься такой до скончания лет». Неожиданный эпитет «недаровита» делает явной тему творчества, подразумеваемую в этой поэтической притче.

Нетрудно увидеть в истории Елизаветы и ее бескомпромиссного наставника парафразу марбургского опыта Пастернака. Категорический запрет контакта с миром на почве «вульгарного сенсуализма» являл собой непреложный «обет» трансцендентального познания, каким оно исповедовалось в Марбурге. Субъект автобиографии Пастернака предается служению чистой мысли с аскетическим рвением святого. И однако, он не может отвернуться от «природы», потому что в служении ей как раз и заключено его истинное призвание. Он не

может не впасть в «грех ослушания», заплатив за него чувством вины и стыда. Это и есть то состояние, в котором рождается чудо.

> Искусство не доблесть, но позор и грех <…> и оправдано только громадностью того, что может быть куплено этим позором[112].

Очевидна связь этого морального осуждения искусства с Платоном и Толстым. Пастернак сам говорит об этом в том же письме к Иванову, когда он заявляет, что ему «близок Платоновский круг мысли относительно искусства <…>, нетерпимость Толстого и даже, как вид запальчивости, иконоборческие варварские замашки писаревщины». (В этой симпатии к полемической «запальчивости» можно увидеть отголосок его собственных ранних статей.)

Все это, однако, объясняет образ «вассермановой реакции» лишь частично. Одно дело — клеймо отступничества от заповеди чистой мысли, которое принимает на себя художник, и связанное с этим чувство «позора» и «греха», и совершенно другое — та шокирующая в своей физической конкретности ситуация, которая подразумевается упоминанием вассермановой реакции. Чтобы понять эту «метонимическую» связь, необходимо более пристально рассмотреть характер сенсуального контакта с миром, к которому, в нарушение запрета, налагаемого чистой мыслью, устремляется художник.

Указателем на этом пути нам может послужить один из провиденциальных моментов в «Докторе Живаго» — описание тифозного бреда доктора, в котором прошлые впечатления и переживания героя являются ему в причудливых преображениях, постепенно кристаллизуясь в своего рода эскиз главной темы будущей стихов:

> И две рифмованные строчки преследовали его:
>
> Рады коснуться
> и
> Надо проснуться.
>
> Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И — надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть. (ОЖ 6: 15)

Здесь особенно важно своей многозначностью слово

коснуться. В контексте философских размышлений Пастернака оно означает прямой контакт с жизнью — стремление не только воспринять ее в созерцании, но непосредственно ее «коснуться». Страстность этого метафизического стремления придает ему оттенок сексуального желания «коснуться» женщины-жизни, жертвы падения и рабства, — желания запретного, осуждаемого не только внешним моральным законом, но, главное, внутренним сознанием того, что оно утверждает рабское положение жертвы (в одном из стихотворений цикла Магдалина говорит о себе: «раба мужских причуд»). Характернейшим для Пастернака образом, страстность этого желания его субъекта находит хотя бы частичное оправдание в его пассивности — не столько его герой стремится «коснуться» (что рискует стать очередной «мужской причудой»), сколько отдает себя прикосновению. Такая позиция заключает в себе смертельный риск, поскольку лишает субъекта возможности выбирать, что его радо коснуться»: «распад» и «весна», «разложение» и жизнь. Это опыт, из которого субъект выходит в буквальном смысле «запятнанным»:

> «Не трогать, свежевыкрашен», —
> Душа не береглась,
> И память — в пятнах икр и щек,
> И рук, и губ, и глаз.

(«Не трогать, свежевыкрашен»)

Говоря о пастернаковском восторге перед разливом «сестры моей жизни», не следует забывать о присущей этому состоянию лихорадочной страстности. Это чувство, в которое кидаются очертя голову, как в бреду. Искусство — это «философия в состоянии экстаза»: эта формулировка, с удивительной точностью соотносящая будущее художественное призвание с будущими же «занятьями философией», появляется уже в 1907 году (письмо к Эттингеру; СС 5: 295). В статье «Несколько положений» говорится о том, что (поэтическая) книга — «как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся. Без нее духовный род не имел бы продолжения». С этим образом перекликается устное свидетельство Пастернака о том, «какое страшное впечатление произвела на него весенняя охота на глухарей, когда охотник подходил к ничего не видящей и не слышащей птице и убивал ее с двух шагов»[113]. Экстаз эротически окрашенной одержимости, подобной состоянию «глухаря на току», оказывается неотделимым от смертельного риска, беззащитной безоглядности.

В этом ракурсе заповедная внеположность мира, в который забредает «заблудший» субъект, обнаруживает свою болезненно-искаженную, патологическую сторону. «[Искусство — если реальность — то это исковерканная наука» (LJ II: 119); «есть только патологическое искусство» (черновик письма, с. 1910; Пастернак 1990: 298), — эти записи начала 1910-х годов окрашивают мотив «уклонения» с прямого пути, из немного комического приключения заблудившегося «в двух шагах от дома», в более мрачную тональность, открытую для морального осуждения.

Гонимый преступным желанием, субъект покидает пределы civitatis Dei и оказывается за его стенами, в заповедном пространстве «нижнего города», «пригорода», «посада», незнакомом, непредсказуемом и опасном. Свою вылазку он совершает украдкой, скрываясь, «мимикрируя», с торопливостью преступной страсти. Зрелище миров, которые «жили и двигались, точно позируя», повергает его в состояние «хронической нетерпеливости» (ОГ I: 6) — выражение, в подтексте которого парад позирующих миров и хроническое состояние субъекта предстают в самом двусмысленном свете. Сам контакт-прикосновение совершается с беспорядочной торопливостью, неловкостью, «неумелостью» первого страстного объятия[114]:

> Ивы нависли, целуют в ключицы,
> В локти, в уключины — о погоди,
> Это ведь может со всяким случиться!
>
> *(«Сложа весла»)*

(‘С кем не бывает’, ‘со всяким может случиться’ — стандартные формулы утешения, которые произносят, чтобы утешить адресата перед лицом неловкой ситуации, поставившей его в смехотворное и постыдное положение.)

Диагностическим показателем «хронического» состояния субъекта служит «быстро поднимающаяся температура крови» («Несколько положений», СС 4: 370)[115]. Однако ошибся бы доктор (не обладающий диагностической проницательностью Живаго), который усмотрел бы в этом состоянии симптом «малярии»: «покажись я тогда врачу, он предположил бы, что у меня малярия»; приступы экстатической нетерпеливости «лечению хиной не поддавались» (ОГ I: 6). Они указывают на состояние более опасное, окрашенное тонами чувственной страсти, греха, прикосновенности к миру порока; эту «высокую болезнь» и призвана диагностировать вассерманова реакция.

Теперь становится очевидным, что «обида», нанесенная Шершеневичу, заключалась как раз в том, что испытание его поэзии на вассерманову реакцию дает *отрицательный* результат.

> Образ мыслей Шершеневича — научно описательный. Это тот вид мышления, который <…> разражается градом категорических положений типа: S есть P. Простые предложения, нескончаемые вереницы подлежащих, сказуемых и обстоятельств ложатся правильными рядами… (СС 4: 354)

«Правильность» категориальной описательности играет роль отрицательной отметки в бюллетене медицинского теста; она равносильна приговору: «здоров»; претензии Шершеневича быть поэтом — не более чем «праздная симуляция» (СС 4: 353). (Конечно, из этого же определения явствует, что и сама «научность» Шершеневича отдает второсортностью; в его школьных ‘S есть P’ нет не только «позора и греха», выявляемого вассермановой реакцией, но и истинной чистоты абстрактной мысли, с ее бескомпромиссным отвлечением от экзистенциальности — вспомним критику декартовского ‘sum’ у Когена.)

Поэзия Шершеневича имеет дело не с телами, а со словами с их готовыми смыслами. Смысловая «окрашенность» «слова как такового» подобна покрывшей предмет краске, которая давно высохла, сделав сам предмет «непроницаемым». Это свойство чисто словесного манипулирования являет прямой контраст с оставляющим компрометирующие пятна прикосновениями к «свежевыкрашенной» (еще не успевшей кристаллизоваться в словесном смысле) действительности.

> Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении. (СС 4: 354)

(Здесь мы вновь встречаемся со скептическим отношением Пастернака к «слову как таковому» и, шире, к поэзии как к искусству языка. «Здоровье» Шершеневича, засвидетельствованное отрицательной вассермановой реакцией, связывается с его пребыванием в безопасном «партере слова», которому неведома «болезненная необходимость», гонящая актера на сцену.)

Образ «греха» и связанной с ним позорной и мучительной болезни как искупительной жертвы, приносимой художником-

мессией, был излюбленным топосом декаданса, разработанным с удивительным богатством конкретных деталей поколениями символистов, от Бодлера до Блока и Вячеслава Иванова. Образный язык символизма обнажал внутреннюю символическую сродственность неба и ада, отвратительного порока и возвышенной красоты. Ключевым здесь является слово «символическое», переводящее всю ситуацию в план безопасной мыслительной игры. То, что символизм обращается к пугающему и болезненному аспекту художественного контакта с действительностью не иначе, как облачив его в конвенциональную «упаковку» языка символов, дает повод для родового определения символистов (в статье-манифесте «Черный бокал») как «поколения упаковщиков» (СС 4: 355). Ассоциативный полет символов, только кажущийся безудержным, а на самом деле приручeнный словесной «упаковкой», иронически назван «образчиками всевозможных coffres volants» (летающих сундуков) (ibid., 357).

Для Пастернака, чтобы «коснуться» действительности, нужно пережить «позор и грех» незаконности этого прикосновения с буквальной полнотой, чтобы он действительно уязвлял и уродовал, даже убивал (к мотиву смерти и второго рождения мы еще не раз будем возвращаться). Платоновский приговор «одержимости» художника он принимает всерьез, а не в ритуально-жреческой упаковке. От эстетики декаданса Пастернака отличает покаянная модальность его квази-декадентской позиции. Субъект философских и эстетических поисков Пастернака одновременно и погружается в мир Бодлера и Блока, и смотрит на него — и на себя в нем — глазами Толстого, Платона и Когена, без чего все это декадентское буйство сохраняло бы характер безопасной «праздной симуляции».

Мир, ассоциируемый с вассермановой реакцией, иммунен к триумфализму, этому эпидемическому заболеванию авангардной науки и искусства. Погружение в мир творчества переживается как потеря чистоты.

> Февраль. Достать чернил и плакать!
> Писать о феврале навзрыд,
> Пока грохочущая слякоть
> Весною черною горит.
>
> *(«Февраль. Достать чернил и плакать»)*

В чем причина этой ностальгии «навзрыд» по февралю,

месяцу, не самому популярному у поэтов, посреди победоносного «горения» весны? Ключом к пониманию образа служит его цветовая гамма. Чернота весны и чернота чернил имплицитно противопоставлены снежной белизне февраля и белизне неисписанного листа бумаги. «Горение» весны сродственно «лихорадке» пастернаковского субъекта, знаменуя собой утрату первозданно холодной (февральской) чистоты. Оно дает голос стихам: само оплакивание утраты позволяет написать о ней, смешивая чернила, марающие белый лист бумаги, со слезами покаяния и экстаза[116].

Шкловский в «Третьей фабрике» (1926) представлял эволюцию своего отношения к искусству в виде символической картины трех возрастов любви: сначала — бурная поспешность раннего авангардного натиска, затем — умение опытного любовника, познавшего все приемы искусства любви, и наконец — опыт семейной жизни, с ее добровольно принятой на себя несвободой и тяготами обязательств. В этой символической шкале Пастернак выглядит не доросшим даже до первой (ранне-футуристической) стадии. Подростковая лихорадочная неловкость и мучительная стыдливость как символические «свойства страсти» его поэтического субъекта легко могут показаться нелепыми и смешными разумно дистанцированному, ироничному наблюдателю. Но дело как раз в том, что такой наблюдатель, не слишком искушенный в эпистемологических тонкостях, склонен воспринимать свою превосходительную дистанцированность как заслугу — знак интеллектуализма. Пастернак, с его глубоким пониманием кардинальной проблемы познания, сознает, что рефлексия ее наперед заданными формами, подобно надежно высохшей краске на поверхности мира, делает невозможным настоящее с ним соприкосновение — такое, при котором не убережешься от пятна. Для того чтобы «коснуться», нужно перешагнуть через разум, через стыд, через ощущение греховности и вины, сделать свое разумное «я», подобно глухарю на току, открытым для «стрельбы» в упор — для любого недоуменного пожатия плеч или иронической усмешки. Никто с такой силой, как Пастернак, с его настоящей, а не безопасно-избирательной погруженностью в мир философского познания, не ощущает всю громадность того, чем искусству приходится пожертвовать. В его лирическом самоощущении чувствуется отчаянность и восторг отпадения от мира трансцендентально разумного, переживаемые тем острее, чем более глубоко понимание императивной непреложности его законов. В этом смысле, лирика Пастернака может быть названа актом философского падения — или, в иной модальности, актом

вочеловечения трансцендентного.

В заключение обратим внимание на любопытную параллель между темой вассермановой реакции и мотивами некоторых юношеских стихов Пушкина. Как известно, оказавшись в Петербурге по выпуске из Лицея, Пушкин вел, что называется, рассеянный образ жизни, следствием которого были венерические заболевания (к счастью, не слишком серьезные), сопровождавшиеся мучительным лечением и воспалительной «горячкой». Парадокс, не ускользнувший от дружеской насмешливости друзей, состоял в том, что именно эти периоды насильственного заключения становились временем интенсивного и продуктивного творчества — иначе поэт-подросток был просто неспособен усидеть за работой. Над этим сомнительным источником поэтического вдохновения юного Пушкина подтрунивали друзья (Вяземский как-то заметил, что музами его первой поэмы следует считать обитательниц публичного дома), а больше всех он сам. Физические и моральные страдания, причиняемые «Венерой» и «Меркурием» (намек на лечение ртутью), вместе с необходимостью носить псевдо-классический парик, прикрывая им обритую голову, саркастически подаются как участь арзамасца, пострадавшего от обиженных им классических божеств[117]:

> За старые грехи наказанный судьбой,
> Я стражду третий день, с лекарствами в желудке,
> С Меркурием в крови, с отчаяньем в рассудке,
> Я стражду — Эскулап ручается собой.

Казалось бы, что общего между этими дружескими бутадами и страстной исповедальностью пастернаковской лирики? Но не забудем, что толчок мыслям Живаго о поэтическом творчестве дает чтение «Городка» — произведения Пушкина-подростка. Что объединяет «Меркурия в крови» и «вассерманову реакцию» — это бесстрашная безжалостность, с которой их лирический субъект способен представить себя в сколь угодно смешном, нелепом и постыдном положении. Байронический и декадентский демонизм равно готов осмеивать все, кроме самого себя — к себе он относится с полной серьезностью; свою декларируемую ущербность и отверженность он носит, как высокое отличие («вицмундир»). Вот этой готовности самому себе поднести поздравительный адрес за скандальное ниспровержение основ нет ни у Пушкина, ни у Пастернака — поэтов, во многом другом, конечно, очень различных.

В 1829 году Фридрих Шлегель — не блестящий Шлегель

«Атенеума», но постаревший и отяжелевший, склонившийся перед официальной религиозностью и политической реакцией и за это многими отвергнутый, — вернулся к одному из центральных философских концептов «романтической поэзии»: идее романтической иронии. В одной из лекций Дрезденского цикла, писание которых в ночь 11/12 января прервалось внезапной смертью, он говорит о том, что «истинная ирония» означает любовь: она подобна чувству, испытываемому влюбленным перед лицом предмета своей любви. В полноте его чувства присутствует экстаз приобщения к абсолютному — переживание, перед лицом которого он сам себя ощущает до смешного растерянным, неловким и беспомощным. Вот это переживание собственной малости перед грандиозностью предмета «страсти» и полное безразличие к смешным и неловким проявлениям этого чувства — всего того, что субъект, более занятый самим собой, стыдился бы и тщательно избегал, — и есть, согласно позднему Шлегелю, «истинная» ирония (Schlegel 1969 [1829]; Dritte Vorlesung: 357–358).

Пастернак — поэт, почти на знающий иронии в смысле обиходной насмешливости. Но между этой «бытовой», любому доступной ироничностью и тем, что в философском миропонимании Шлегеля получило имя романтической иронии, — дистанция огромного размера. В этом более глубоком, шлегелевском смысле творчество Пастернака следует признать одним из высоких проявлений романтической иронии.

3. Gradus ad parnassum

Вернемся еще раз к исходной точке пастернаковского метафизического сюжета. Его субъект переживает «лихорадку» весьма подозрительного свойства, симптом его беззаконного влечения к беззаконному миру. Внешним проявлением этого неблагополучного и даже неблагопристойного состояния является бессвязное, невразумительное, поистине лихорадочное многословие. Речевое поведение субъекта как будто являет собой наглядную противоположность канону хорошего вкуса с его императивами ясности мысли, чистоты стиля и сжатости изложения. Избыточный поток почти произвольного речеизвержения напоминает импульсивно-безоглядную «импровизацию на рояле» (отнюдь не изящный шубертовский Impromptu); высказывания-аккорды следуют не гармонической логике, а тому, что случайно подвернулось под руку, мечутся «комплектами», точно кипы бумаг, летящие в камин. К пониманию рвутся в беспорядочной спешке, наотмашь, в надежде наткнуться наугад на некое событие смысла, которое и послужит «оправданием тиража» посреди массы листков, участь которых — кануть в небытие, как только «тираж» разыгран. Яркий образ этой, так сказать, творческой лотереи являет собой картина захода солнца в «Апеллесовой черте»:

> Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений. <…> Улицы запружались опрокинутыми тенями, иные еще рубились в тесных проходах. Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошлась по солнцу… День оборвался. (СС 4: 7)

Хаотические действия («наотмашь, без разбору»), отходы которых «запружают» все пространство, внезапно приводят к шальному попаданию, вызывающему драматическое изменение всей картины.

Подобно своим ранне-романтическим предшественникам, Пастернак заменяет мысль как оформленный продукт безостановочной чередой усилий мысли. Знаменитая коллективная серия «Фрагментов» «Атенеума» состояла из более 450 отрывочных и разрозненных высказываний[118], произвольно следующих одно за другим, написанных зачастую с нарочитой небрежностью и в отдельности, вне контекста, совершенно невразумительных. Мысль существует скорее как обещание,

пробиваясь сквозь бесконечные прерывания, повторения, откровенные противоречия, косноязычную загадочность. Отличие пастернаковского говорения «наугад» от риторики йенского фрагмента в том, что его стихией является скорее сплошное «растекание», чем фрагментарное «рассеивание» смысла. Если Новалис назвал одну из своих серий фрагментов «цветочной пыльцой» (Blütenstaub: Novalis 1798), то излюбленной метафорой Пастернака в этом плане являются потоки и скопления воды — ливневый дождь, лужи, весенняя распутица и, наконец, потоки слез:

> Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой своей природе предназначенной воплощать однообразные, навязчиво-могучие движения. <…> Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищенье застилало ему зренье слезами, точно оптическими стеклами не по мерке. (Повесть: СС, 4: 135)

Несколько позднее, в «Охранной грамоте», Пастернак сформулирует принцип импульсивного и потому многословного «завирания» в качестве необходимого свойства искусства:

> По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. (ОГ, II: 3)

И Пастернак, и авторы «Атенеума» прибегают к хаотическому косноязычию для того, чтобы дать картину мысли по ту сторону артикулированности, в ее усилиях схватить нечто, не поддающееся артикуляции. Характерное различие между ними в том, что романтики несут свою «невразумительность» (Unverständlichkeit) как знамя; зрелище публики, которой их писания представляются полным бредом, приводит их в восхищение. Пастернак, для которого такой способ выражения имеет не менее программное значение, вместе с тем настаивает на том, чтобы представить его в модальности самоотрицания, как знак собственной неадекватности. Подобно тому как романтикам был необходим недоумевающий филистер, Пастернак нуждается в рационально мыслящем собеседнике, очевидное превосходство которого оттеняло бы его собственную слабость. Таким идеальным собеседником был для него, конечно, Коген. Что касается личного общения, то в этой роли в первые годы их знакомства выступала Фрейденберг. В ее письмах к Пастернаку

находим след сложившегося дружеского ритуала совместного осмеивания и пародирования пастернаковской импульсивной манеры:

> А ночью случилось нечто в твоем духе: одна девица, все время сосредоточенно молчавшая, вдруг заговорила… о синопском сражении!! Воображаю, если б на моем месте лежал ты! Конечно, ты ответил бы ей тирадой о преимуществе венской мебели над мягкой, а она продекламировала бы что-нибудь из Андрея Белого или Саши Черного… что это была бы за прелесть! <…> Сегодня началась пытка: надо передавать новые впечатления. Стараюсь издавать дикие звуки или просто мычать. Но в мою невменяемость никто не верит, даже после того, как я клятвенно уверяю, что провела пять дней под одной кровлей с тобой… (2.03.1910)

Поезд, которым Пастернак и Фрейденберг ехали с дачи в Петербург летом 1910 года, проезжал станции с комически звучащими именами (возможно, финно-угорского происхождения): Вруда, Тикопись, Пудость. В их последующей переписке эти названия становятся шутливыми эмблемами пастернаковского «тяжеловесного и немного смешного многословья», по его собственному определению (письмо 26.07.1910; СС 5: 15). Примечательны, однако, смесь автоиронии и творческой убежденности в том, как он позднее оценивал эти свои устные и письменные импровизации:

> Прости, что я наспех навалял тебе столько глупостей, только в этой приблизительности и реальных. Из-за них, собственно, надо было бы начать новое письмо, разорвавши это, но когда я его напишу?[119]

(Говоря о реальности приблизительности, Пастернак мог рассчитывать на понимание адресатом одного из ключевых слов йенской эпистемологии — Annäherung.)

Пастернаком, так же как его ранне-романтическими предшественниками, движет стремление во что бы то ни стало избежать того, чтобы созданное им сделалось патентованным «литературным фактом». Искусство существует «на ходу, на переходе» (ОГП: 3), в той мере, в какой оно сохраняет обещание чего-то, что еще впереди. Философскую основу этой позиции можно определить как *нарративизацию* процесса познания (научного либо художественного) в качестве единственной возможности избегнуть заключения его в рамки

трансцендентального закона: вместо философской Lehre — «philosophische Lehrjahre»[120]; вместо «поэзии» — «стихописание». В высшей степени характерны в этом отношении слова о Библии в «Охранной грамоте»:

> Я понял, что <…> Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. (ОГ II: 18)

То, что Пастернак описывает как спонтанно пришедшую на ум мысль («я понял, что…»), в действительности является прозрачной перифразой известного афоризма Шлегеля о Библии как «очаровательной интимной записной книжке» (ein Liebeswürdiges Privatbuch)[121].

Однако у процесса спонтанной импровизационности самовыражения имеется оборотная сторона, без которой она стала бы бессмысленным, а не преднамеренным хаосом. Ею является авторефлексия, которая, идя по следу творческого порыва, вскрывает эскизную неокончательность результата. Дуализм непрекращающейся череды спонтанных творческих порывов, с одной стороны, и неотделимой от них рефлексирующей критики, отбрасывающей каждый состоявшийся творческий шаг в прошлое в качестве эскиза и побуждающей двигаться вперед, с другой, был равно важен для Пастернака и для ранних романтиков. Сущность феномена «романтической поэзии» как раз и составляло сочетание безудержной фантазии и романтической иронии. Сама небрежная приблизительность выражения и загадочная невнятность типичного йенского фрагмента побуждала к рефлексии, требуя комментария и пояснения, которые, однако, сами оказывались проблематичными и нуждающимися в пояснении.

Что касается Пастернака, его творческая рефлексия направлена на то, чтобы ощутить каждое созданное произведение, в самый момент, следующий за его созданием, как неокончательную версию, предварительной зарисовку, «черновик». «Реальность» черновика в его летучей мимолетности — свойстве, конгениальном действительности, которую пишущий силится в нем запечатлеть. Предметом «вариации» на пушкинские темы оказывается не стихотворение «Пророк», но «черновик „Пророка“», подсмотренный в самый момент его создания, с еще не просохшими чернилами (и не высохшими слезами авторского экстаза). Транзитность черновика включает его в тотальное движение бытия:

> Море тронул ветерок с Марокко,

Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
Плыли свечи. Черновик «Пророка»
Просыхал, и брезжил день на Ганге.

(«Мчались звезды. В море мылись мысы»)

И в этом аспекте отличие Пастернака от романтиков заключается в этическом модусе самоумаления и отказа, в который облекается его авторефлексия. Романтический автокомментарий ведет к непрерывному *увеличению* массы написанного. «Годы философского учения» Шлегеля, «Всеобщая смесь» Новалиса[122] представляли собой гигантские, безудержно разраставшиеся компендиумы фрагментов, каждый во много тысяч единиц. Рефлексия Пастернака проявляет себя не в наслаивании все новых a propos, но в том, что является уделом «черновика», то есть в перемарывании и зачеркивании. Позиция Пастернака выразилась в оценке Томаса Манна (писателя, которого он мог идентифицировать в качестве современного носителя наследия немецкого романтизма) в письме к Т. С. Элиоту[123]: «Мука вычеркивания и отбора не была его обязанностью»; поэтому его романы — «лишь расцвеченные дневники и заметки».

Здесь мы опять подходим к тому, что составляет особенность переживания творчества у Пастернака по сравнению с другими направлениями искусства, устремленными в будущее, от йенских романтиков до футуристов и ОПОЯЗа, — его этическую направленность, окрашивающую весь процесс в аскетические тона. Творчество для Пастернака существует не просто «на переходе» от прежнего состояния к новому, но на таком переходе, при котором прежнее подлежит прямому отрицанию и «вымарыванию».

Заряженность будущим оттеняет пройденность уже сделанного. Его стоило бы «разорвать» и начать заново; его пропажу констатируют без сожаления, — все эти потери, вольные или невольные, лишь подтверждают транзитный характер утерянного.

> Прогулка по комнате, и потом порыв: зарегистрировать, отметить навсегда все вокруг: пляшущие мысли, состояние просветления, остановку, имя, все, чем можно отметить, пометить даже этот миг. Это набрасывается у окна масса листков. <…> Сквозняк и вдруг все эти белые приметы «одиночества в экстазе» летят за окно. (Письмо к Фрейденберг 28.07.1910)

Этот встречный вектор самоконтроля, как бы устремляющийся навстречу потоку безудержных импровизационных «случайностей», заявляет о себе рано — задолго до провозглашения «неслыханной простоты» как редуктивного принципа. Как кажется, он является в тот самый момент, когда Пастернак выходит из своих «годов учения» и обращается к художественному творчеству. В начале пути эта тенденция к рефлексирующей редукции почти незаметна в хаосе напряженной погони за действительностью; но постепенно она все более выступает на передний план, оттесняя безудержную непосредственность глубоко под поверхность стиха, позволяя ей заявлять о себе лишь в «далеком отголоске». Однако и в раннем творчестве эта позиция присутствует. Она настоятельно заявляет о себе в уничижительных самооценках, в разнообразии которых Пастернак проявляет немалую изобретательность. В его высказываниях о собственном творчестве то и дело попадаются такие определения, как «хлам», «мусор», «сор», «опилки и высевки».

Всего через полгода после драматического лета 1912 года, когда, внутренне порвав с философией, Пастернак впервые всецело отдался «стихописанию», он в письме к С. Н. Дурылину назовет результаты этого творческого порыва «марбургским хламом»[124]. В следующем, 1913 году, обдумывая теоретическую книгу, которая продолжила бы доклад «Символизм и бессмертие», Пастернак пишет С. П. Боброву:

> Все-таки я кое за что брался, теоретическое и нетеоретическое. Но все это, написанное или только намеченное, нисколько не любо мне. И я слишком быстро настраиваюсь на враждебный лад относительно этой дряни[125].

Надписывая в 1924 году «Темы и вариации» для Марины Цветаевой, Пастернак определяет свою поэтическую книгу как дань «поклонника ее дара, отважившегося издать эти высевки и опилки, и теперь кающегося»[126]. (Надпись намекала на то обстоятельство, что в состав этой книги вошли многие стихи, «отсеянные» из предыдущей, «Сестра моя жизнь».)

Это отношение сохраняется и в дальнейшем, отнюдь не ограничиваясь ранним периодом. Так, в 1935 г. Пастернак пишет О. М. Фрейденберг по поводу недавно вышедшей книги переводов грузинских поэтов:

> Я не помню, посылал ли я вам своих грузин или нет. Там половина — чепуха ужасная. И жалко, что крупицы

> достойного отяжелены стольким мусором (письмо 14.01.1936).

И наконец, уже в 1945 году, в другом письме к Фрейденберг, в ответ на ее тревогу по поводу развернувшейся критической кампании, Пастернак с легкостью и даже как бы с охотой присоединяется к «скандалу» как к поводу для критической переоценки всего своего прошлого:

> Теперь, когда это недоразуменье насчет меня и скандал так укореняются, мне действительно хочется стать человеком. Я глупейшим образом надеюсь исправить и оправдать все эти недомолвки и недоделки. Мне в первый раз в жизни хочется написать что-то взаправду настоящее. (23.12.1945)

С той же легкостью назовет он десять лет спустя свои прошлые работы («до 1940 года») «порочными и несовершенными», позаимствовав для их осуждения лексикон заушательской официозной критики с такой же естественностью, с какой идиоматические сгустки советской идеологии и советского быта находили свое место в его поэтическом стиле, начиная с «Второго рождения».

Что эти оценки не были поведенческим «юродством», а отражали твердую моральную позицию, свидетельствуют слова, обращенные к недавно вернувшемуся из лагеря Шаламову в ответ на его сетование на свирепые нападки критики на наследие Серебряного века. То, что гонители неправы, еще не делает нас автоматически правыми, заявляет Пастернак; «расправа с эстетическими прихотями распущенного поколения благодетельна», даже если она несправедлива (письмо 9.7.52; СС 5:499). Критика, сколь угодно недобросовестная и несправедливая, может стать катализатором обновления тем, что подталкивает на пересмотры и «вымарывания» (конечно, совсем не обязательно в направлении, ею указанном). За четверть века до этого, по поводу «гонений» (конечно, в то время еще сравнительно умеренного свойства), обрушившихся на Мандельштама, Пастернак пишет Тихонову (в то время ему еще близкому), что Мандельштам станет для него «загадкой», —

> если не почерпнет ничего высокого из того, что с ним стряслось в последнее время. В какую непоучительную, неудобоваримую, граммофонно-газетную пустяковину превращает он это дареное, в руки валящееся испытанье, которое могло бы явиться

> источником обновленной силы и вновь молодого, нового достоинства. (14.6.29; СС 5: 277)

Критическое отношение Пастернака к своему прошлому проявляется не только в оценках, но также в постоянном стремлении исправить, переделать, выправить более ранние сочинения. Написанное остается перманентным черновым текстом, покрываемым редакторскими и корректурными исправлениями, исчезающим под слоями правки. Каждое новое издание поэтических книг сопровождается радикальной редакторской правкой, существенно изменяющей и отдельные стихотворения, и состав книги в целом. В 1928 году он пишет Фрейденберг, что занят «переделкой старых книг, вроде „Поверх барьеров“, которые обезображены были опечатками да и независимо от этого достаточно дики» (19.07.1928). Первоначальная версия не обладает для автора никакой самостоятельной (хотя бы исторической) ценностью, ее «дикость» приравнивается к издательским опечаткам и так же, как и последние, подлежит, по возможности, исправлению. «Люди в ужасе от моих переделок», — признается он в письме к Мандельштаму (23.9.28; СС 5: 441). Несколько позднее А. Крученых, в связи с авторскими переделками «Второго рождения», назвал Пастернака «Сатурном, поедающим своих детей»[127].

В начале 1950-х годов Пастернак получает заказ на перевод «Фауста». Вначале, как явствует из писем, эта работа воспринималась им как вынужденная помеха, отрывающая от романа. Однако, получив из Гослитиздата рукопись с множеством редакторских замечаний, Пастернак испытал сильный творческий подъем, очевидно, стимулированный именно фактом этих замечаний. Результатом стала радикальная переделка перевода (для которой замечания редактора, конечно, были лишь внешним поводом), в процессе которой эта работа обрела для него полную творческую ценность:

> Пошла корректура обеих частей Фауста, и я не меньше десятой доли этой лирической реки в 600 страниц переделал заново в совершенно других решениях, было любопытно, могу ли я еще себе позволить такую блажь и дерзость, как, не считаясь с часами дня и ночи, пожелать родить на свет такого Фауста, который <…> был бы Фаустом — в моем собственном нынешнем суждении и ощущении. (Письмо к Фрейденберг 12.07.1953)

Не забывает Пастернак и упомянуть, что густую правку он делал прямо по единственному экземпляру рукописи, и таким образом, первоначальная версия перевода оказалась безвозвратно утраченной. Спустя некоторое время новая версия вышла из печати — и Пастернак с легким сердцем признает, что и на этот раз ощущение победы его обмануло:

> Мне удалось переделать чудовищную махину обоечастного Фауста, как мне хотелось. <…> Теперь Фауст вышел. Я вижу, что это не так, что это ошибка ощущения. Но у меня нет разочарования. (Письмо к Фрейденберг 30.12.1953)

Творческий путь самого Пастернака предстает своего рода «записной тетрадью», в которой отдельные произведения существуют как бы в виде подлежащих правке черновых заметок.

Иногда процесс «перемарывания» приобретает буквальный характер, так что последующая версия реально или символически уничтожает собой предыдущую. Некоторые стихи в рукописной версии «Поверх барьеров» прозрачно адресовались Надежде Синяковой (цикл «Скрипка Паганини»), поэтому автор под всяческими предлогами уклонялся от того, чтобы показывать рукопись Елене Виноград — пока «поверх» прежней книги не возникла новая. Эта новая книга не только служила идеальной «заместительницей» прежней, но буквально была вшита в обложку «Поверх барьеров» и записывалась на заклеенных страницах последней. В свою очередь, эта первоначальная рукописная версия новой книги была впоследствии перекрыта позднейшими изменениями; когда во время войны этот палимпсестный экземпляр погиб — вместе с ним бесследно исчезла первая редакция, отразившая первоначальный импульс создания книги[128].

В ходе работы над книгой «Сестра моя — жизнь» Пастернак создал много стихотворений, которые не вошли в ее состав при опубликовании. Эти стихотворения положили начало следующей книге — «Темы и вариации», которая, таким образом, также как бы родилась из предыдущей, дав автору повод назвать ее «опилками и высевками». Один из предполагавшихся вариантов заглавия этой новой книги — «Оборотная сторона медали» — должен был подчеркнуть ее палимпсестную производность по отношению к предыдущей[129]. По свидетельству Вильмонта, Пастернак рассказывал, что он писал «Темы и вариации», за отсутствием бумаги, на оборотной стороне машинописного экземпляра «Сестры моей — жизни», что и вызывало такую идею заглавия[130].

Таким же образом соотносятся две автобиографии Пастернака. Вторая, отделенная от первой промежутком в четверть века, отнюдь не является ее продолжением; она посвящена тому же времени, тем же вехам в духовном развитии автора, что и первая. Два текста накладываются друг на друга в качестве двух версий одного замысла, причем вторая открывается заявлением, что предыдущая автобиография была «испорчена ненужной манерностью, общим грехом тех лет» (ЛП: «Младенчество», 1).

В этой образной идее творчества как продолжающейся «записной тетради» стихам часто отводится роль черновых зарисовок или подготовительных этюдов, ведущих к прозе. Интересна в этом отношении характеристика стиля Шекспира в заметке, написанной в 1946 году, в которой явно звучат ноты самоотождествления:

> Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе. Сила шекспировской поэзии заключается в ее могучей, не знающей удержу и разметавшейся в беспорядке эскизности. («Замечания к переводам Шекспира»; СС 4: 414)

Пастернак с удовольствием отмечает следы того, что Шекспир пишет «второпях», — отдельные стилевые неловкости, «явно неотредактированные» повторения, — поскольку они высвечивают эскизный, «черновой» характер написанного (ibid.: 424).

Творческий процесс героя романа Пастернака следует по тому же пути: чувствуя, что он не готов еще к написанию прозаической книги, Живаго «отделывался вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине» (ДЖ, 3: 2). Аналогичное самоощущение переживает и сам Пастернак в процессе работы над романом. В письме к Фрейденберг он замечает, что стихов к роману могло бы быть значительно больше, но что стихи эти создаются им лишь постольку, поскольку они приближают его к осознанию прозаического замысла; только эта служебная роль позволяет ему принять «бессмысленное и постыдное без этого стихописание» (20.03.1954). (Вопреки этому заявлению, или вернее в контрапункте с ним, в тексте романа именно стихи подводят итог прозаическому рассказу, сдвигая его в метафизический и

мистический план и тем самым существенно изменяя смысл его финала.)

Сходны и чувства, испытываемые и автором романа, и его героем при возвращении к уже написанному:

> Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование. Ночью эти черновые куски вызывали у него слезы и ошеломляли неожиданностью некоторых удач. Теперь как раз эти мнимые удачи остановили и огорчили его резко выступающими натяжками. (ДЖ 14: 9)

Совершенно аналогичным образом, Пастернак, уже почти закончив роман, жалуется в очередном письме: «Я работаю, я не умею отдыхать, наслаждаться, но как скучны и бездарны черновые карандашные зарисовки, которые я делаю к последней части» (письмо к Фрейденберг 12.07.1954).

Сравнения словесного творчества с «мазней» и «карандашными зарисовками» живописца отнюдь не случайно. Метафора творчества как живописного наброска, эскиза, этюда, служит для Пастернака одной из важных образных репрезентаций идеи творчества как перманентного «черновика», в основе которой лежали впечатления от творчества отца. Наткнувшись случайно на черновые эскизы, пролежавшие в сундуке много лет, Пастернак пишет о «радости и гордости», которые у него вызвала встреча «с папиными набросками, самыми сырыми и черновыми, с его рабочей макулатурой» (письмо к Фрейденберг 20.03.1941; СС 5: 395). В обеих автобиографиях почти ничего не говорится о живописных работах Леонида Осиповича; зато он показан — то исподтишка рисующим шаржи на вечере, «прикрывая шапкой альбом», то «лихорадочно» работающим над иллюстрациями к «Воскресению». В этих мимолетностях наиболее ярко проявлялось то, что Пастернак всего более ценил в даровании отца: его мастерское умение схватывать «летучие впечатления»[131].

Говоря о различных образных воплощениях идеи творчества как черновика-эскиза у Пастернака, нельзя не вспомнить о художественной сфере, особенно ему близкой, — музыке. В этой проекции образ «черновика» принимает облик музыкального этюда или технического упражнения. Характерны некоторые из вариантов заглавия будущей книги стихов («Поверх барьеров»), которые Пастернак предлагал в письме к Боброву (16 сентября 1916): «44 упражнения», «Gradus ad Parnassum» (название знаменитого сборника упражнений для фортепиано Муцио Клементи)[132]. (Сама идея озаглавить таким образом поэтический цикл отсылала к богатой музыкальной традиции

облечения сочинений высокого художественного достоинства в форму Klavierübungen, этюдов, «тетрадок» для юношества и т. п.)

Мысль о творчестве как об «упражнении» пронизывает размышления Пастернака в период раннего философского осмысливания природы и назначения искусства: «То, что мы имеем под именем искусства, есть развивающееся упражнение»[133]. Если образы живописного этюда-зарисовки и «записной книжки» подчеркивали преходящий характер творческих усилий, то образ музыкального этюда-упражнения оттеняет этический аспект идеи: понимание творчества как ступеней непрерывного восхождения «на Парнас»: «Художник не творит культуры. Он занят упражнениями — он аскет культуры»[134]. «Самым шопеновским в Шопене», квинтэссенцией того, что он называл шопеновским «реализмом», для Пастернака были его этюды («Шопен»; СС 4: 404).

Свои произведения Пастернак постоянно готов счесть не более чем вспомогательными «заметками». Но их течение направляется аскетическим стремлением к самоусовершенствованию, придающему всему творческому пути характер неустанного поступенного восхождения «на Парнас».

Осенью 1948 года Пастернак послал Фрейденберг рукопись только что законченной первой части романа. В письме по поводу прочитанного Фрейденберг высказала ряд очень проницательных суждений: о «единстве» всего пути Пастернака, обнаруживающемся поверх всех его самоотречений, и о том, что он строит бессмертность «как кровное свое дело» (29.11.1948). Пастернак откликнулся на следующий же день (30.11.1948).

> Дорогая моя Олюшка!
>
> Как поразительно ты мне написала!
>
> Твое письмо в тысячу раз больше и лучше моей рукописи. Так это дошло до тебя?! Это не страх смерти, а сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств, и вытекающее из этого стремление избегать наивности и идти по правильной дороге…
>
> И перед всеми я виноват. Но что ж мне делать? Так вот, роман — часть этого моего долга, доказательство, что хоть я старался.

Глава 3. Возрасты творчества

1. Вехи бессмертия (1913–1956)

Проблемы метафизики и этики, составившие основание творческой личности Пастернака, оформились и получили достаточно ясное выражение уже в его философских конспектах и других документах 1910–1915 годов, то есть при самом начале творческого пути. Об устойчивой роли этого комплекса в последующем творчестве Пастернака свидетельствуют как его высказывания более позднего времени на эти темы (в обеих автобиографиях, романе, письмах), так и в образах его поэзии и художественной прозы. Такая ранняя заложенность основополагающей позиции, во всей совокупности ее философского, этического и эстетического аспектов, соответствовала идее Пастернака о том, что интегрирующее ядро личности должно быть ей «прописано» на раннем этапе — в эпоху духовного «детства», с тем, чтобы потом, однажды это ядро освоив, его оставить, шагнув (в творчестве) в открытую действительность. То, что обычно говорят о впечатлениях детства как основе творческого мира почти любого поэта, у Пастернака (для которого впечатления это рода тоже, конечно, играли важную роль) дополняется опытом «духовного детства», каковым для него явились годы музыкального и философского учения и вынесенное из них мироощущение.

Кажется, что эта устойчивость духовного ядра находится в противоречии с творческой эволюцией, процессом, который именно у Пастернака приобретал большую остроту, проявляясь не только в радикальном изменении авторского голоса (движение от стихов к прозе, развитие поэтического и прозаического стиля в сторону все большей внешней простоты), но и в декларациях резкого осуждения собственных более ранних произведений и в стремлении их «переписать». В самом общем виде, эта сторона творческой биографии Пастернака в свою очередь вытекает из рано им декларированного абсолютного подчинения действительности и, как следствие, готовности следовать за ней, не заботясь о самосохранении.

Интуитивно нами ощущаемое замечательное единство духовной и творческой личности Пастернака, сохраняющееся вопреки всем перипетиям отказов и потерь, кризисов и «вторых рождений» (а может быть, благодаря им?), заставляет вспомнить о Толстом — писателе, в самосознании Пастернака выступавшего в качестве этического камертона. Но как конкретно это никогда не прекращающееся творческое движение согласуется с твердостью философского самосознания, давшего ему начало?

Каким образом постепенное изменение поэтического видения мира у Пастернака, и соответственно изменение его поэтического голоса, может быть истолковано в проекции на его фундаментальные взгляды на философскую и этическую сущность искусства?

Помочь ответить на эти вопросы может документ, до сих пор не фигурировавший в нашем анализе. Имеется в виду доклад «Символизм и бессмертие», прочитанный Пастернаком в феврале 1913 года в «Молодом Мусагете»[135]. Рукопись доклада была потеряна в «общей каше» погромов в начале Первой мировой войны — потеря, о которой в «Людях и положениях» сказано с непоколебимым стоицизмом, противоречащим, однако, тому факту, что давно утраченный документ получает «охранную грамоту» на страницах автобиографии, где изложению его содержания отведено значительное место.

Собственно, мы располагаем двумя авторскими свидетельствами о содержании доклада: единовременный с ним краткий набросок («Символизм и бессмертие. Тезисы» [СС 4: 682–83])[136] и ретроспективный пересказ в автобиографии (ЛП: «Девятисотые годы», 11). Между двумя проекциями погибшего текста пролегло расстояние почти в полвека; это делает данный случай особенно интересным для того, чтобы проследить духовный мир Пастернака в его движении во времени.

При сохранении в обеих версиях ключевых слов, таких как «символизм», «бессмертие», «субъективность», в содержании, которым они наполняются, обнаруживаются значительные расхождения. В версии 1913 года под «субъективностью» фактически понимались два различных концепта, которым атрибутировались контрастные по смыслу определения: «исконная» и «свободная». Соответствующие места «Тезисов» выглядят следующим образом:

> Качества объяты сознанием, последнее освобождает качества от связи с личною жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением. <…>
>
> Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству <…> Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг.

Несмотря на стенографическую редуцированность этих определений, можно заметить, что векторы двух «субъективностей» обращены к противоположным полюсам, отмечающим координаты философской мысли Пастернака.

«Исконная субъективность» — это освоение действительности мыслью: то, как «качества» действительности оказываются «объяты» сознанием; иначе говоря, это трансцендентальная субъективность категорий познания. «Свободная субъективность», напротив, становится на сторону собственных качеств действительности. Первая адаптирует действительность к «исконным» свойствам разума; вторая «покоряется» качествам действительности, до степени, при которой сам сознающий субъект мимикрирует под сознаваемые им «предметы вокруг».

Что родним свободную (художественную) субъективность с исконной (трансцендентальной), что первая берет от чистого разума, — это отчуждение от «личной жизни», то есть своевольно импрессионистического отношения к миру. Урок «исконной субъективности», усвоенный субъективностью свободной, состоит в принципиальном различении «субъективного» и «личного». В «Тезисах» эта идея выражена с иероглифической компактностью: «Поэзия — безумие без безумного». Уклонение свободной субъективности от пути чистого разума — поистине безумно, но в нем нет безумца как личности, позабывшей о разуме и погрузившейся в произвольный мир собственных ощущений. Хочется сказать, что природа творческого безумия — гамлетовская. В этом безумии без безумца слышится явственный отголосок метафоры «гостеприимства без гостей» в философских записях Пастернака. Судя по «Тезисам», доклад продолжал его диалог с современной критикой познания (прежде всего с неокантианством, с его установкой на трансцендентальную «исконность» категорий разума, но также и с феноменологическим принципом «субъективности без субъекта»[137]), — диалог, вывод из которого состоял в определении художественного познания как «ухода» в открытое пространство «свободных качеств» (не знающих закона тождества) из убежища логической мысли, но ухода такого, сама возможность и условия для которого созданы последней.

Именно в дуализме разумной и художественной субъективности лежал для Пастернака 1913 года ключ к проблеме бессмертия в искусстве, и в частности к тому, какое отношение к этой проблеме имел символизм. Бессмертие понималось докладчиком как выход из эгоцентрического мира личности, сама замкнутость которой на самой себе обрекает ее на смертность. Поэт достигает бессмертия тем, что переступает через свое «я» ради свободного поиска качеств, запредельных его личному существованию: «Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, — есть бессмертие». Пастернак признает вклад символизма в решение этой кардинальной

задачи. Создав язык тотальных символических соответствий, символизм осуществил выход из мира индивидуальных представлений в мир надличностных символических значимостей. В этом смысле Пастернак — имея в виду, по-видимому, понятие «реалистического символизма» у Вячеслава Иванова — готов признать, что символизм «вполне реалистичен»[138].

Однако движение символов в картине мира у символистов не полностью свободно; оно подчинено религиозному воззрению, осеняющему его в качестве высшей инстанции, в которой лес ассоциативных сцеплений символов находит конечный сверхсмысл. Художник символизма не решается на свободный полет в открытом духовном пространстве, не подстраховавшись «парашютом» мистической предрешенности. «Реалистический» выход из индивидуального символизм осуществляет ценой уклонения от кардинального принципа искусства, суть которого — в *абсолютной* свободе поиска действительности, отсутствии каких-либо предопределенных решений. «Символизм достигает реализма в религии. Остается ли символизм искусством?» — этим многозначительным вопросом, подразумевающим скорее отрицательный ответ[139], «Тезисы» заканчиваются.

Известно настойчивое стремление Пастернака в первой половине 1910-х годов дистанцироваться от религиозной философии и мессианского мистицизма Серебряного века. Этим отчасти мотивировалось и его погружение в неокантианскую философию, и сближение с литературными течениями околофутуристической ориентации. Этим же можно гипотетически объяснить почти полное отсутствие прямых отсылок к христианству в его раннем творчестве, при поразительном прорыве в этом направлении, произошедшем в совершенно иную, отделенную от Серебряного века толщей забвения эпоху. В докладе, насколько о нем позволяет судить его тезисный набросок, можно увидеть одно из провозглашений «конца символизма» или его «кризиса», исходивших из круга «Мусагета». Любопытно хронологическое смещение этого события в 1910 год в воспоминании Пастернака, придававшее теме доклада большую актуальность. Сдвинутый в многознаменательный 1910 год, доклад представал в ореоле мелодраматических совпадений, вполне в духе символистских correspondences (или событийных наложений в «Докторе Живаго»): вернувшись вечером домой, докладчик узнает, что Толстой только что скончался на станции Астапово. Астапово было местом, в котором сходились многие «воздушные пути» судеб в ранней прозе и автобиографиях Пастернака. В этом

контексте фиктивная дата прочтения доклада вписывалась в символическую интерпретацию смерти Толстого как одной из мистических параллелей «кризиса символизма» (Блок, Предисловие к «Возмездию»).

В 1956 году, в огромном удалении (в тот момент казавшемся бесконечным) от проблем «кризиса символизма» начала 1910-х годов, тема доклада представала в ином ракурсе.

Тут прежде всего приходится напомнить о том хаосе бессмысленности, в который погрузились понятия «субъективное» и «объективное» вследствие замысловатых табу и общеобязательных заклинаний, царивших в отношении к ним в советской псевдофилософской риторике. «Люди и положения» не остались незатронутыми этой неразумной действительностью. Дуализм миропонимания, заявленный в «Тезисах», в автобиографии сохраняется, но со сдвигом в советскую фразеологическую и идеологическую среду, окружившую густым туманом понятия эпистемологической критики рубежа века. Противопоставление двух субъективностей как двух стратегий (научной и художественной) поведения субъекта по отношению к (в конечном счете для него запредельной) действительности принимает теперь вид дуализма субъективного и объективного. Пример последнего — «объективное колебание звуковых и световых волн» — черпается, как водится, из теоретической физики в ее популистской проекции. Повествователь 1956 года, вместе с подразумеваемым читателем, забывает, что сама постановка вопроса о «волнах» есть акт познания — то, что настоятельно подчеркивал в своих популярных (но по меркам того времени) лекциях по физике Гельмгольц еще в 1890-е годы, и что для автора доклада 1913 года (и его слушателей) было самоочевидностью[140]. Это та сторона дела, которую «Тезисы» обозначали как субъективность, «врожденно» присущую сознанию. Теперь получалось, что действительность сама «объективно» предоставляет нашему обозрению познаваемые феномены, остается забирать их, как товары из «скобяной лавки» (если вспомнить иронический образ познанного мира в философских записях Пастернака). Если это так, непонятно, для чего поэтическому субъекту Пастернака понадобилось затевать захватывающе трудное, рискованное и болезненное предприятие, которое он назвал «свободным поиском» качеств действительности. Неудивительно, что в этом позднейшем изложении позиция художественного субъекта дает повод быть понятой как поверхностный импрессионизм — «ощущаемые нами звуки и краски», которым «в природе» соответствует «объективное колебание», и т. д. (Вряд ли стоит приукрашивать эту позицию,

сопоставляя ее с феноменологией: ведь о феноменологической критике, без которой последняя не имеет смысла, здесь не сказано ни слова.) Само понятие «символизм» не связывается больше с направлением философской, религиозной и эстетической мысли рубежа века, получая вместо этого банально общеупотребительное осмысление в качестве ‘символики’:

> Доклад назывался «Символизм и бессмертие» потому, что в нем утверждалась символическая, условная сущность всякого искусства в том самом общем смысле, как можно говорить о символике алгебры.

Увы, в этом выразительном свидетельстве интеллектуального разорения, подобном полустершейся надписи на плите заброшенного кладбища (если вспомнить эпиграф к последней поэтической книге Пастернака, к которому мы еще вернемся), невозможно не увидеть одно из воплощений декларированного самим Пастернаком движения к «простоте». В «Тезисах» мысль, поразительно смелая и оригинальная, высказана с почти криптограмматической эллиптичностью; в документе 1956 года все вещи названы прямо, но сами эти «вещи» смущают своей гарантированной банальностью, за смыслом которой нет никакой нужды пускаться в поиск.

Означает ли это изменение внутреннее опрощение духовного мира автора? — Но философские страницы «Доктора Живаго», как и высказывания в письмах последних лет, заставляют в этом усомниться. Или, может быть, это дань условиям «либерального» советского издания и предполагаемому уровню его читателей? — Но ведь как раз в это время роман начинал свое странствование в открытом пространстве, внеположном этим постулированным условиям. Налицо некоторые основания, чтобы попытаться разглядеть позитивный смысл в этом, на первый взгляд, чисто редуктивном упрощении мысли и понятийного языка.

Что осталось неизменным в обеих версиях в качестве центральной мысли доклада — это мысль о бессмертии, завоевываемом средствами искусства. Однако эта кардинальная метафизическая проблема в 1913 и в 1956 году представала в разных перспективах.

Художественный субъект раннего Пастернака подходит к проблеме «свободной субъективности» как к духовной драме художника. Завоевание бессмертия представало в докладе (если судить о его содержании по единовременному наброску), во-первых, как индивидуальный шаг, предпринимаемый художником на свой страх и риск, более того, в уклонении от «должного»; и во-вторых, как обретение-потеря, при которой приобщение к

бессмертию достигается на пути растворения себя, своей субъектности, в свободном плавании «качеств» действительности. Способность «покориться» действительности, покинув ради этого всякое убежище — будь то категории разума, религия, либо уверенность в своем мессианском призвании «гения», — сопряжена с чувством одиночества и незащищенности, смертельной смесью страстного порыва и морального и физического страдания, сознанием того, что победа на этом пути приходит не иначе, как в обличии травмирующего поражения. О том, что Пастернак пятидесятых годов отнюдь не забыл ни о драматизме этого метафизического шага, ни о всей сложности его интеллектуальной и этической природы, лучше всего свидетельствуют не только «Стихотворения Юрия Живаго», где связанные с этим философским комплексом мотивы получили новое мощное воплощение (в частности, в открывающем цикл стихотворении «Гамлет»), но и некоторые страницы в «Людях и положениях», прежде всего насыщенные философским смыслом переводы двух стихотворений Рильке.

Но в позднейшей версии доклада завоевание бессмертия приобретает чисто положительную направленность. Из смеси экстаза и страдания, составлявшей сущность опыта приобщения к действительности, второе исчезает, делая этот опыт чистым переживанием «счастья существования». Вместе с этим, и как следствие этого, теряется мотив одиночества. Субъективность художника (точнее, если мы помним о первоначальном содержании этого понятия, его способность к «свободной субъективности») перестает быть его собственным делом: она объявляется свойством всего человеческого рода, в силу которого другие оказываются способными разделить с художником пережитый им опыт. Обретенный художником момент полноты «существования» будет переживаться вновь и вновь, делаясь в конечном счете достоянием человеческого сообщества в целом. В этом потенциале бесконечного сопереживания и состоит бессмертие, завоевываемое искусством:

> В докладе проводилась мысль, что эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное <…> [Х]отя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям.

«Проводилась» ли действительно эта мысль в докладе 1913

года? В «Тезисах» о родовом бессмертии ничего не было сказано. Зато версия 1956 года явно перекликается с одной из центральных философских мыслей романа. Тезис о бессмертии, обретаемом в памяти, получает развернутое выражение в словах Живаго, обращенных к умирающей Анне Ивановне:

> Итак, что будет с вашим сознанием? Вашим. Вашим. А что вы такое? <…> Человек в других людях и есть душа человека. Вот что вы есть, вот чем дышало, питалось, упивалось всю жизнь ваше сознание. Вашей душою, вашим бессмертием, вашей жизнью в других. <…> И какая вам разница, что потом это будет называться будущим. Это будете вы, вошедшая в состав будущего. (ДЖ III: 3)

Мы узнаем слово «будущее» — одно из ключевых в понятийном лексиконе Пастернака, означающее выход из постулированного «настоящего» в свободу непредсказанной судьбы. Однако в этой новой перспективе субъект не столько обретает будущее, сколько оказывается им наделен в сущности, не может его не иметь в качестве члена человеческого сообщества, приобщенного к течению коллективной памяти. Открытость личности будущему есть непредсказанность того, какая «судьба» ожидает ее в памяти.

Мысль о том, что «неумирающее» в каждом человеке есть родовое свойство «человеческого мира», звучит как прямой отклик на учение Н. Ф. Федорова[141]. В «Докторе Живаго» этот отклик прозвучал с полной отчетливостью. Близко к началу романа Николай Николаевич Веденяпин развивает свою концепцию человеческой истории:

> А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. (ДЖ I: 5)

(Математической бесконечностью Пастернак живо интересовался еще в студенческие годы, в связи с занятиями Лейбницем; «волны», этот отголосок отраженного в «Охранной грамоте» интереса к квантовой механике, перейдут затем в изложение доклада в автобиографии.)

Мысль о преодолении смерти как кардинальной задаче человечества, требующей для своего решения объединение усилий во всеобщих «работах», в которые каждая область

духовной жизни (в частности — наука и искусство) вносит свой вклад, Веденяпин высказывает почти дословно по Федорову; его слова близко воспроизводят начало III части первого тома «Философии общего дела»:

> I. Что такое история? A. Что такое история для неученых? а) История как факт, б) История как проект — проект воскрешения, как требование человеческой природы и жизни[142].

То, что в «Докторе Живаго» Федоров фигурирует как один из интеллектуальных прототипов Веденяпина (конечно, не единственный)[143], выглядит закономерным как знак описываемого времени. Личность Федорова и его идеи были важным компонентом духовного ландшафта Серебряного века, в особенности после выхода в свет первого тома «Философии общего дела» в 1906 году[144]. Однако в густонаселенном философском и литературном мире глав «Охранной грамоты», посвященных 1900–1910-м годам, Федоров никак не фигурировал, что делает столь явственное его присутствие в произведениях послевоенного времени особенно заметным. Оно отмечает сдвиг в воззрениях Пастернака в поздний период творчества.

Идея «воскрешения отцов» объединенным усилием всего человечества трактуется Пастернаком, разумеется, не буквально (как триумф науки) и не мистически (как апокалиптическая кульминация человеческой истории). Задача завоевания бессмертия для «отцов», будучи включена в мир философских размышлений Пастернака, позволяет сдвинуть их эпицентр в сферу памяти, в которой этот момент продолжает существовать, но уже не как первоначальный порыв, а в «длительности» коллективного воспоминания. Само «воскрешение» Федорова в послевоенной прозе Пастернака приобретало символическое значение в качестве вклада во всеобщую «работу» памяти, которой завоевывается бессмертие. В контексте того времени, в которое создавались роман и вторая автобиография, появление «тени Федорова» выглядит одинокой попыткой возвратить его в мир из глубокой амнезии, в которую его личность и мысль оказались погружены после войны и из которой они начали возвращаться лишь позднее, уже после смерти Пастернака. Очевидно сходство с возвращением Рильке послевоенному читателю посредством двух стихотворений, как бы экспромтом перебивающих течение автобиографии.

Нам не следует упускать из виду этот фон глубочайшего, в тот момент легко способного показаться фатально необратимым,

забвения, окружавший глубокой тьмой (подобно предрассветной тьме в стихах о Рождестве в романе) это сияющее утверждение объективной данности бессмертия, гарантированного каждой личности по праву ее принадлежности к мнемонической «длительности» человеческого рода.

Однако, как всегда у Пастернака, счастье обретения, экстатичность которого на поверхности граничит с наивностью, оказывается итогом сложного и мучительного внутреннего пути. По его «живому следу» мы и отправимся в следующих главах.

2. Когда рухнули перегородки

В драматическом отрывке «Этот свет», произведении, время и обстоятельства написания которого позволяют увидеть в нем духовный водораздел на переходе к позднему творчеству Пастернака, его герой, в самый «момент истины» на грани гибели, уже предчувствует проекцию этого момента в памяти. В словах, вложенных в уста Дудорова автором, звучит исповедальная интонация:

> Прощай, моя жизнь, прощай, мое недавнее, мое вчерашнее, мое дурацкое обидное двадцатилетие. У меня нет сердца на тебя, ты уже для меня свято, ты уже знаешь, что все мое достоинство в том, как я распоряжусь твоей памятью. (СС 4: 528–529)

Это прощание с «жизнью» (оценить весь драматизм которого можно, только если помнить то значение, которое Пастернак вкладывал в это слово в лирике, предшествовавшей «дурацкому обидному двадцатилетию») ради «памяти» о ней глубоко симптоматично. Оно намечает тот поворот, который мы проследили в предыдущей главе: от момента непосредственного экзистенциального переживания — к памяти, в которой он обретает «святость» бессмертия. Для Пастернака последних двадцати лет жизни критическим испытанием духовной и творческой ценности была не сама встреча со свободными «качествами» действительности, возможность которой была найдена в процессе интенсивного интеллектуального и художественного поиска 1910-х годов, но способность «распорядиться памятью» об этом опыте и тем завоевать ему бессмертие.

Выдвижение на первый план этой новой перспективы — заявлявшей о себе постепенно уже с конца двадцатых годов, но в полной мере проявившейся в послевоенные годы, — можно связать с естественным процессом возрастания ретроспективности, превращающей душу поэта в «элизиум теней», — процесс, вообще типичный для творческой эволюции во вторую половину жизни. Вспомним Пушкина 1830-х годов, чьи стихи все более выглядели как мета-поэзия по отношению к предыдущему десятилетию, или того же Тютчева, или Блока третьего тома лирики. Однако в случае Пастернака у этого постепенного ухода в память была и другая, менее естественная и более печальная причина.

Ее ранний знак можно увидеть в письме к Фрейденберг 5.12.30, где говорится про «наше время, превратившее жизнь в нематерьяльный, отвлеченный сон. И чудесам человеческого сердца некуда лечь, не на чем оттиснуться, не в чем отразиться» (СС 5: 316). Это настроение нашло себе подкрепление — по контрасту — во впечатлениях от первой поездки в Грузию в следующем году. В образном мире Пастернака Грузия предстала как «страна, еще и теперь оставшаяся на земле и не унесенная в сферу совершенной абстракции, страна неотсроченной краски и ежесуточной действительности» (письмо к П. Яшвили 30.7.32; СС 5: 326). (Та Грузия, именно в силу непосредственной действительности своего «неотсроченного» существования, в охранной грамоте не нуждалась; действительностью памяти, воскрешаемой работой воспоминания, она стала четверть века спустя в заключительной главе второй автобиографии, где обретенная в свое время в Грузии «умственная жизнь, в такой степени в те годы уже редкая», предстает как эпитафия ее «теням».)

В полную силу мотив невозможности вступить в контакт с действительностью в силу отсутствия таковой зазвучал в произведениях послевоенных лет. В «Докторе Живаго» (6: 5) говорится о том, как «в дни торжества материализма материя превратилась в понятие, пищу и дрова заменил продовольственный и топливный вопрос». Эта же тема по-пастернаковски отрывочно, осколком образа, намечена в одном из стихотворений: «В года мытарств, во времена Немыслимого быта…» (ДЖ 17: 16); примечательно указание на *неразумность* этой псевдо-реальности, нашедшее дорогу в стих в обличии банальной жалобы на «немыслимый быт». В «Людях и положениях» аналогичное суждение передано со ссылкой на Андрея Белого:

> Это разгар времени, когда, по остроумному замечанию Белого, торжество материализма упразднило на свете материю. Нечего есть, не во что одеваться. Кругом ничего осязаемого, одни идеи. (ЛП: «Три тени», 7)

У этих жалоб на материальные лишения — метафизический подтекст. (В «Охранной грамоте» Пастернак с удовольствием описывал «спартанские» обстоятельства своей молодости: *те* лишения не были знаком метафизического неустройства мира.) Дело не в нищете самой по себе, а в исчезновении непосредственно осязаемой «ежесуточной действительности». Пленение действительности разумом, остро переживавшееся

Пастернаком как фундаментальная метафизическая проблема, заменилось теперь полным ее исчезновением, — а вместе с ней также и разума, дело которого, как мы помним, «одарять» нас предметами, хотя и в униформной упаковке, а отнюдь не предлагать упаковку без предмета. Недействительность и неразумность оказываются взаимосвязанными, являя собой негативную ипостась известного тезиса Гегеля.

В этой упраздненной действительности лирическому субъекту Пастернака буквально нечего делать. (Подчеркиваю: нечего делать в метафизическом смысле, в качестве «поэта», каким Пастернаку представляется его предназначение. Житейской ангажированности это не исключало, скорее напротив: повышенная внешняя активность как будто компенсировала все более явственно разверзавшуюся метафизическую пустоту.) В произведениях конца двадцатых и начала тридцатых годов можно видеть, как усилия вступить в контакт с новым строем жизни и обрести в ней «второе рождение» перемежаются с все более острым пониманием, что этот контакт теперь возможен лишь в сфере памяти[145]. В послевоенное время уход в память уже решительно преобладает. Экстатическая непосредственность переживания возвращается лишь в редкие критические моменты, когда заместившие действительность абстракции рушатся под напором чрезвычайных обстоятельств.

Одним из мощных проявлений «немыслимого быта» была коммунальная квартира. Метафизическая фиктивность этого феномена определялась тем, что жизнь человека располагалась не в реальном (так сказать, кантовском) пространстве дома или квартиры, для этой жизни предназначенном, а в его симулятивном подобии, отгороженном, вместо стен, «перегородками», создающими лишь видимость «категориальной» разграниченности как свойства частной жизни. (Вспомним комическое описание невольной «полифонии» разговоров за перегородками в «Двенадцати стульях».)

К этой псевдо-действительности Пастернак в полной мере прикоснулся в двадцатые и тридцатые годы. Когда в письме к сестре в 1930 году Пастернак делится впечатлениями от жизни на даче на Украине, едва ли не самым ярким из них оказываются «настоящие стены» деревенского дома[146]. Год спустя он жалуется на условия жизни в «уплотненной» квартире на Волхонке в следующих выражениях:

> шум и постоянное хожденье <…> за стеною, почти фанерная тонкость которой превращает весь образ жизни моей на этом большом, количественно, квадрате в какой-

то сквозной, проходной образ. (Письмо к П. П. Крючкову, 21.6.31; СС 5: 319.)

Заслуживает внимания, что эти жалобы на бытовое неустройство раздаются не раньше и не позже, а именно на рубеже тридцатых годов. Именно в это время Пастернак работает над большим стихотворением (скорее циклом стихотворных фрагментов) «Волны», которым будет открываться его новая книга лирических стихов, «Второе рождение» (1932). «Волны» писались летом и осенью 1931 года, то есть вскоре после письма к Крючкову. В одном из фрагментов появляются тонкие «перегородки», образное представление которых явственно отсылает к выражениям, найденным в письме:

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

(«Мне хочется домой, в огромность»)

Тут и мотив «огромности» квартиры, и фанерной тонкости ее стен, и главное, их тотальной проницаемости. В письме это свойство перегородок делало образ «проходным» (вспоминается стандартная бытовая жалоба на отсутствие приватности: «Не квартира, а проходной двор!»). В стихотворении, в согласии с принципом растворения поэта в «жизни», поэт принимает эту рентгеновскую проницаемость в свой собственный духовный мир.

Пастернак предпринимает видимые усилия к тому, чтобы слиться с новой действительностью, «врасти» в нее (как он обозначает этот процесс на языке политического жаргона эпохи), без чего он все еще не мыслит поэтическое творчество. Очевидную трудность и болезненность этих усилий он принимает как должное — это цена, которую приходится платить за выход к жизни без защитной маски. О различных обертонах этого самоощущения мы поговорим подробнее в пятой главе, в разделе, посвященном этому фрагменту. Сейчас же сосредоточим внимание на образе «перегородок», поскольку в нем заключено зерно будущего перелома, когда Пастернак, устами своего героя, окончательно распрощается с действительностью «дурацкого и обидного двадцатилетия».

Образ проникновения сквозь перегородки, разделяющие предметы, сродни теме, заявленной в заглавии одной из ранних поэтических книг: «Поверх барьеров» (1916). Философский

подтекст выражал себя в нем с достаточной прямотой: поэт стремится к преодолению категоризационных «барьеров», которыми мысль разгораживает действительность. Кажется, что и пятнадцать лет спустя метафизическая сверхзадача у лирического субъекта Пастернака та же. В этом смысле, фрагментарность жилого пространства оказывается универсальным символом действительности, какой она предстает в познании.

И однако, у этого новейшего воплощения метафизической проблемы есть важный негативный обертон: предлагаемая им расчлененность действительности оказывается фиктивной в силу искусственности коммунальных «перегородок», в отличие от «настоящих стен». (Перегородки были распространенной реалией коммунальных квартир, в которых обширные помещения часто разгораживались на комнаты-клетушки. Не берусь судить с полной уверенностью, но кажется, таких «перегородок» в собственном смысле в квартире на Волхонке не было, а тонкость ее стен объяснялась просто тем, что это были стены между комнатами бывшей единой квартиры. Для Пастернака, однако, важны не фактические обстоятельства жизни, а их значимость, определяемая коннотацией фиктивности, символом которой служат псевдо-стены «перегородок».)

Поэт заявляет о верности своей миссии проникновения к действительности сквозь все препоны, однако подозрение в фиктивности этих препон, а вместе с ними и того, что за ними находится, повисает в воздухе. В этот момент оно остается лишь задней мыслью, имплицитным сомнением, которое хтонически отягчает процесс «врастания» в жизнь сквозь перегородки, лишая его былой страстной полетности. Мысль о фиктивности мира, знаменуемого коммунальной квартирой, выходит на поверхность десять лет спустя, в драматическом отрывке 1942 года. Слова Дудорова о рухнувших перегородках, за которыми открывается мир, каким он видится лицом к лицу, мир, у которого есть «право на счастье», звучат как прямой ответ символическому образу действительности как коммунальной квартиры во «Втором рождении». Процитирую это ключевое место еще раз:

> Товарищи, перегородки рухнули. Нам никто не заслоняет правды, опасности, права на счастье, мы лицом к лицу с близкою, может быть, смертью. (СС 4: 527)

В отличие от категориальных «барьеров», перегородки не разграничивают действительность, а лишь «заслоняют» ее. Соответственно, эти псевдо-барьеры не требуют сложных и напряженных усилий духа, чтобы вырваться из их пределов; они

просто «рухнули» сами по себе в критический момент, обнаружив свою недействительность. Подобно тому, как перегородки коммунальной квартиры подменяли жилое пространство фикцией, духовные перегородки явили свою фиктивную сущность в качестве окаменелых формул-клише, не познающих, а подменяющих действительность. По словам Гордона, чей обмен репликами с Дудоровым заставляет вспомнить о строфе и антистрофе греческой трагедии:

> [Э]то — конец, а не избранье почетного президиума на общегородском собраньи, это факт, это что-то до ужаса настоящее, этому не надо говорить, что оно любимое и что жить стало лучше, жить стало веселее, это действительность. (СС 4: 226)

(Последнее выражение Пастернак еще не раз саркастически процитирует в послевоенных сочинениях.)

Мы помним слова «Охранной грамоты» о детстве как о состоянии заключенности в замкнутом духовном пространстве личности и ее языка, пережив которое, выросши из него, человек призван шагнуть «гигантскими шагами в гигантскую действительность». Пастернак отвергал романтизм (а в подразумевании — и современные ему неоромантические явления, от Скрябина и символистов до Маяковского) как пребывание в вечном «детстве» своей внутренней самодостаточности.

Заслонив собою действительную жизнь, перегородки делают невозможным вступление в действительность, этот критический признак взросления. Подмена действительности абстрактными формулами (вместо дров — топливный вопрос), описанная в «Докторе Живаго», ставит людей в положение, в котором они теряют «взрослую» способность разрешать встающие перед ними проблемы; в условиях тотального исчезновения жизненной опоры люди делаются «беспомощны, как дети». В этом смысл того, что Дудоров в пьесе говорит о былом существовании за «перегородками», которому ныне пришел конец, как о затянувшемся «ребячестве»:

> Нам за эти считанные мгновенья надо из долгого ребячества вырасти до нашего истинного возраста. (СС 4: 527)

Но что происходит в критическую минуту, когда перегородки «рухнули»? Здесь следует обратить внимание еще на одну грань в словах Дудорова: выражение «лицом к лицу» (со смертью),

которым он обозначает пограничную ситуацию. В сочетании с контрастом между «ребячеством» и «истинным» возрастом, оно явно отсылает к знаменитым словам апостола Павла о частичном (как сквозь «тусклое стекло») земном видении мира, которое он уподобляет младенческому пониманию, — в противоположность взрослой способности видеть мир «лицом к лицу», которая будет обретена в вечной жизни:

> Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. Теперь мы видим как сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. (I Коринф. 13: 11–12)

Обещание того, что в исходе частичных контактов с миром, являющихся уделом земного существования, лежит встреча «лицом к лицу», выраженное в словах Послания, издавна имело для Пастернака самое фундаментальное значение. У нас будет случай это засвидетельствовать в разделе книги, посвященном стихотворению «Зеркало»[147].

Картина мира, представавшая в поэзии раннего Пастернака, была эмфатически фрагментарна. Поэтический субъект отчаянно гоняется за летучей действительностью, выхватывая наугад ее осколки. Мир в этих поисках представал, как сквозь тусклое стекло — буквально, если вспомнить излюбленные ранним Пастернаком образы фотографирования со вспышкой, фотографической карточки, пластины негатива. Отголосок этого состояния слышен в пьесе, в словах Дудорова: «Каждый шаг в жизни — изгнанье, потеря неба, обломки рая». Теперь оказывается, что это состояние было лишь подготовкой — тоже своего рода «ребячеством», за которым лежит свидание с миром лицом к лицу.

Понадобился бесконечно горький опыт предшествующего десятилетия, в течение которого Пастернак не раз оказывался на грани самоубийства, нервного срыва и просто гибели (вспомним эпизод с неподписанием письма о расстрелах), — опыт утверждения в сознании, что действительность окончательно исчезла за перегородками фиктивных формул, а вместе с ней и смысл дела поэта, — чтобы в момент кризиса, в самой нижней точке военной катастрофы (лето 1942 года), эти перегородки рухнули разом, открыв новый обзор действительности, но уже не частично-фрагментарный, а прямой, такой, какой возможен лишь по ту сторону тотальной катастрофы. Во встрече с действительностью без каких-либо перегородок, лицом к лицу,

«правда», опасность, «счастье» и близость смерти выступают в едином ряду.

Конечно, как и во всех других случаях пастернаковских уходов и вторых рождений, драматический момент лишь зафиксировал то, что развивалось исподволь и было внутренне подготовлено; в частности, программные стихи о «неслыханной простоте», в которых уже заявлено об обретаемом «в конце» абсолюте, написаны ранее. И все же нельзя недооценивать значимости этого момента как поворотного пункта, прежде всего в силу того, что он был «явлен в слове» недописанной пьесы. Та спокойная прямота взгляда, опирающаяся на сознание непреложности бессмертия, которая лежит в основании и «Доктора Живаго», и стихов 1950-х годов, и, наконец, давнего трактата о бессмертии в его новой инкарнации во второй автобиографии, берет свое начало в моменте выхода из подвала дома номер двадцать дробь тринадцать по Нижнему Краснокладбищенскому.

3. Простота

Начнем с всем памятных строк в одном из поэтических разделов «Волн»:

> …Нельзя не впасть в конце, как в ересь,
> В неслыханную простоту.

Что «неслыханная простота» — нечто большее, чем простота стиля, как с замечательной точностью заметил Померанц, не вызывает сомнений. Но почему неслыханная простота оказывается «ересью»? Суждение тем более драматичное, что оно контрастно перекликается с образом «неслыханной веры» в одном из ранних стихотворений:

> И как в неслыханную веру
> Я в эту ночь перехожу.

(«Как бронзовой золой жаровень…»)

Тут необходимо вновь обратиться к словам апостола Павла. Неслыханная простота — это способность видеть мир «просто», без посредства тусклого стекла и без раздробленности на части; Пастернак обозначает это состояние как «родство со всем, что есть». Но ведь апостол говорит об этом состоянии как о том, что обретается по окончании земного пути, в жизни вечной; в стихотворении же это обещанное будущее приходит, правда, «в конце», но все же еще в пределах этой жизни, «в быту». Подобно этому, для героев пьесы перегородки рухнули, когда они достигли «края» этого света (вспомним слова Дудорова: «Поздравляю вас с нашей крайностью, товарищи»), но все же еще его не покинули. Вот это перенесение в «этот свет» того, что возможно лишь в «том», и есть ересь.

Как и в философских рассуждениях раннего Пастернака, мы встречаемся здесь с противоречием, которое по самой своей природе неразрешимо, с препятствием, которое нельзя обойти: увидеть мир лицом к лицу возможно, лишь его покинув. И, как и тремя десятилетиями ранее, решение находится в уклонении от должного, в неисполнении заповеди — в «ереси».

Формула этого противоречия — увидеть свое существование взглядом «с того света» — принадлежит Шатобриану. Свои монументальные мемуары Шатобриан озаглавил «Mémoires

d'outretombe» («Воспоминания из-за могилы»). Заглавие мемуаров (к тому времени в основном уже написанных) было им выбрано в 1830 году, после революции, поставившей точку на его жизни в ее внешних проявлениях, связанных с государственной и политической деятельностью. Мемуары действительно были опубликованы, в согласии с желанием автора, после его смерти (Шатобриан умер в 1841 году).

Я не вижу где-либо у Пастернака достаточно ясных прямых отсылок к Шатобриану, хотя трудно предположить, чтобы он не был в той или иной мере знаком с этим его сочинением или по крайней мере его заглавием. Более явственным тут оказывается посредствующее звено: широко известно, что Шатобриан был одним из наиболее важных авторов для Пруста[148], о чем сам он свидетельствовал[149].

Позиция позднего Пастернака, делающая возможным неопосредованно «простой» взгляд на мир, — это, символически, позиция «из-за могилы». Право на эту «ересь» — в устах истинно верующего, действительно, весьма рискованную (но ведь затеянное Пастернаком поэтико-метафизическое предприятие с самого начало было сопряжено и с риском, и с принятием на себя вины), — ему дает факт метафизического несуществования в условиях исчезнувшей действительности. «Дурацкое и обидное двадцатилетие» ретроспективно переживается им не просто как ужасное время, «потерянные годы» и т. п., но как *метафизическая смерть*. (Подчеркиваю: это именно ретроспективный взгляд, бросаемый «из года сорокового», вернее, 42-го; он отнюдь не зачеркивает ни активного участия в общественной и литературной жизни в пределах самого этого двадцатилетия, ни искренних усилий отнестись к этой новой жизни как к действительности, подчинить себя которой есть метафизический долг поэта.) Сознание того, что существование, в котором он входил в жизнь, безвозвратно закончилось, дает ему возможность теперь вновь появиться на «этом свете», но появиться вооруженным прямым зрением, вынесенным из-за могилы.

Проведенное рассуждение бросает свет на эпиграф из Пруста к последней книге стихов Пастернака, «Когда разгуляется» (при жизни автора изданной в неполном виде в Париже в 1959 году): «Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés» («Книга — это обширное кладбище, где на большей части плит уже невозможно прочесть стершиеся имена»). Картина памяти как кладбища (ее ранним предвестием можно считать «Нижний Краснокладбищенский» переулок в «Этом свете» — место, где герой прощался со своим прошлым ради памяти о нем) возвращается затем в одном из

стихотворений в качестве образа души поэта:

> Душа моя, печальница
> О всех в кругу моем!
> Ты стала усыпальницей
> Замученных живьем.
>
> *(«Душа»)*

Такова оборотная сторона «объективной» данности бессмертия, с неколебимой простотой утверждаемого в поздних произведениях Пастернака. Оно наступает лишь после смерти, как память о жизни, которой больше нет.

Первая половина жизненного и творческого пути Пастернака протекала как цепь кризисов, переживавшихся как «смерть в каком-то запоминающемся подобии» и дававших толчок к второму рождению. Итог этой части его пути подвела «Охранная грамота». В ней много говорилось об отказах, прощаниях, расставаниях с прошлым; но общая тональность первой автобиографии оптимистична: это в буквальном смысле «охранная грамота», выдаваемая памятью прошлому. В каждой катастрофе отказа боль потери выступает вместе с внезапно, в тот же момент открывающимся новым будущим. Сама смерть Маяковского означает «второе рождение»: и для рассказчика, внезапно вновь обретшего живую связь с ним после долгого разрыва и отчуждения, но и для самого Маяковского, вновь нашедшего себя в свой «последний год поэта»[150]. С необыкновенной выразительностью эта мысль выражена в описании Маяковского в первые часы после смерти:

> Горделиво от всех отвернувшись, он даже лежа, даже и в этом сне упорно куда-то порывался и куда-то уходил. Лицо возвращало к временам, когда он сам себя назвал красивым, двадцатидвухлетним <…> Это было выражение, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал. (ОГ III: 16)

Стиль Пастернака в первой автобиографии близок к стилю его ранних поэтических книг: он импульсивен, отрывочен, эллиптичен. Осколки вспоминаемой действительности движутся потоком, спеша и перебивая друг друга, часто не давая мысли или образу развиться из иероглифического намека, — в нетерпеливом стремлении в свое новое будущее, которое они обретают в духовном мире автора воспоминания. Это стиль, отражающий —

и передающий читателю — самоощущение непосредственного участия; прошлое близко, его живость в памяти сравнима с живостью непосредственного переживания.

Но в «Людях и положеньях» то же прошлое предстает в отдаленной перспективе, как бы сквозь толщу времени. Центральной духовной осью второй автобиографии становится неизбежность и необходимость необратимой потери — того, что должно умереть и быть предано забвению, чтобы жизнь и память могли продолжать свое проспективное следование по бесконечному пути:

> Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение. (ЛП: «Перед Первой мировою войною», 4).

Отсылка к Евангелию от Иоанна высвечивает разницу между «вторым рождением», составлявшим пафос первой автобиографии, и воскресением как сквозной темой второй. Второе рождение возникает в самый момент «смерти», действительной или символической, непосредственно из нее самой. Даже те, кого смерть постигла в реальности, а не только в «запоминающемся подобии», обретают вместе с ней обновление: на лице Маяковского смерть отпечаталась выражением, с каким «начинают жизнь». Но воскресение предполагает непреложность смерти; воскресение — это новое явление в мир, тогда как второе рождение означает перерождение. Что-то должно уйти из жизни, быть потеряно, чтобы затем вновь явиться в ином качестве. Примечательно различие между картиной смерти Маяковского в «Охранной грамоте» и тем, как завершается рассказ о нем в «Людях и положениях»:

> Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен. (ЛП: «Перед Первой мировою войною», 13).

Вместо второго рождения — вторая смерть. Она как бы подстраховывает несомненность смерти Маяковского, ее бесповоротность, оспаривавшуюся «Охранной грамотой». Подобно евангельскому зерну, Маяковский должен умереть — умереть действительно, чтобы явиться в памяти.

В этом же ключе следует интерпретировать рассказ 1956 года о докладе «Символизм и бессмертие». Его нельзя понимать

буквально, как попытку восстановления потерянного текста по памяти. Перед нами не «охранная грамота», но пересоздание, неотделимое от осознания: то, что теперь предлагается читателю, лежит по другую сторону черты, проведенной потерей. Прошлое не становится настоящим, напротив, его удаленность зафиксирована в акте забвения, неотделимом от припоминания. Пастернак никоим образом не мог в своем докладе 1913 года говорить многое из того, что он говорит о нем сорок с лишним лет спустя. Более того, целый ряд его высказываний последних лет показывает, что он отнюдь не «забыл» комплекс идей и проблем, попыткой выражения которых явился в свое время доклад. В автобиографии доклад является заново, принимая на себя черты того мира, в котором происходит его новое воплощение.

Сходный смысл имеет знаменитое суммарно-негативное суждение Пастернака о раннем творчестве, как его собственном, так и его современников:

> Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину у Маяковского, не все мне нравится у Есенина. <…> Я не тужу об исчезновении работ порочных и несовершенных. (ЛП: «Перед Первой мировою войною», 4).

Конечно, Маяковский и Есенин — едва ли не единственные имена, сохранившиеся в мнемоническом пантеоне современного автобиографии читателя. Все же можно предположить наличие у Пастернака внутренней мотивации в том, чтобы назвать именно этих двух авторов, необратимость смерти которых — не только как простого факта, но в более сложном смысле бесповоротного ухода из настоящего, — несомненно, подчеркивал акт самоубийства. В этой компании Пастернаку легче думать и о своем прежнем творческом «я» как о зерне, которое умерло, чтобы дать всход[151]. Характерны режущие глаз советские идиомы («порочные работы») и советские ходы мысли (вроде жонглирования «субъективным» и «объективным» в изложении доклада), бессмысленность которых Пастернак в иные моменты ощущал, и умел выразить, с большой остротой. Но такова действительность воскрешения: новый побег, вырастающий из умершего зерна, не может не нести на себе отпечаток почвы, из которой прорастает. Изменившиеся черты, в которых предстает воскрешенное прошлое, — это своего рода печать забвения, без которого невозможна память.

Вместе с тем, интересно упоминание «стиля» в устах автора, обычно проблемами стиля как такового мало озабоченного. Здесь

мы подходим еще к одному аспекту экзистенциального кризиса, обозначенного как обрушивание всех «перегородок». Приобретенный ценой метафизической смерти прямой взгляд на действительность, возвысившийся над ее «частичностью», отменяет авангардную фрагментарность, бывшую ничем иным, как следом погони за разлетающимися частицами действительности. Ключ к стилевой простоте Пастернака — в «неслыханной простоте» взгляда на действительность без посредствования, лицом к лицу, неуклоняющаяся прямота которого делает лихорадочное скольжение поэтического зрения не только ненужным, но *невозможным.*

Конечно, движение к простоте, в чисто стилевом смысле, было постепенным. В сущности, ни одна поэтическая книга Пастернака не была стилистически тождественна предыдущей. Даже глядя на последование ранних книг, от «Близнеца в тучах» до «Тем и вариаций», можно заметить постепенное замедление того, что Локс в свое время обозначил как движение золотых частиц, «носимых хаосом». Более того, как справедливо замечает Быков, уже в 30-е годы, в «Записках Патрика Живульта», если судить по сохранившимся частям, Пастернак вполне достиг простоты синтаксиса и апеллятивной прямоты, свойственных повествованию и диалогам «Доктора Живаго». На этом фоне особенно характерно стремление провести резкую границу («до 1940 года»), как и сама дата, по которой эта граница проходит. Мы узнаем в ней (с округлением) дату поворотного пункта, за которым Пастернаку открылось новое самосознание и новое отношение с действительностью. Условием этого откровения является смерть — не «в запоминающемся подобии», но действительная, по крайней мере в метафизическом (или мистическом) смысле. Умершие (Есенин, Маяковский) — умерли, написанное — потеряно и полузабыто. Точно так же смерть Живаго и окружившее ее забвение (если представить себе толщу, отделившую его дочь от памяти о нем) служат прелюдией к его новой жизни в стихах.

Реализация, в том числе и стилистическая, этого нового самоощущения в «Стихотворениях Юрия Живаго» вполне очевидна. Едва ли стоит объяснения и эмфатически открытое (хочется сказать: «лицом к лицу») обращение к христианству в романе и в стихах, столь поразительное, если посмотреть на него чисто эмпирически, в сравнении с фрагментарными «частицами» знаков христианства, рассыпанными в творчестве «до 1940 года».

Я упоминал уже, что чеканная неоклассическая дикция и отчетливый жанровый профиль многих из «Стихотворений Живаго», как и прямая апелляция к философским и мистическим

смыслам, — черты, в целом поэзии Пастернака отнюдь не свойственные, — связаны с тем, что «автором» стихов является Живаго, духовный и творческий мир которого сформирован Серебряным веком и который в этом мире остался, уйдя из жизни вместе с ним. Отношение Живаго к автору романа можно сравнить с отношением Вертера к Гете. Стихи Живаго — это творчество «умершего» поэта, сама память о котором, как казалось (до явления стихов), безнадежно скрылась под толщей забвения. Стихи Живаго выглядят как пастернаковский «перевод» некоего неведомого автора Серебряного века; их скорее можно сопоставить с переводами стихотворений Рильке 1956 года, чем с «собственными» стихами Пастернака этого времени.

То, что Пастернак написал после «Доктора Живаго», на стихотворения Живаго совсем не похоже. Напротив, во многих стихотворениях из «Когда разгуляется» можно увидеть много черт сходства со стихами из ранних поэтических книг. Их предметом по большей части служит непосредственный отклик на сиюминутное впечатление: прогулка в лесу, сенокос, смена времен года, встреча с любимой. Но спокойный, неторопливый, ровный тон, которым обо всем этом повествуется, устанавливает дистанцию между самим феноменом и его отображением в мире лирического субъекта. Страстное стремление «коснуться» действительности и связанная с ним торопливая беспорядочность и отрывочность жестов «прикосновения» уступает место созерцанию. За действительностью больше не гоняются, отбивая в «бешеной лапте» летящие со всех сторон осколки впечатлений. Поэт больше не стремится во что бы то ни стало, любой ценой и в каком угодно обрывке, передать горящую непосредственность нечаянного соприкосновения с жизнью, отпечатавшегося на «свежевыкрашенной» поверхности души. Контакт с действительностью не может исчезнуть; ему гарантирована вечность в памяти, но, именно в силу обретенной «длительности», он теряет сиюминутную непосредственность. В основе спокойствия поэтического субъекта позднего Пастернака лежит принятие им забвения как неотъемлемого свойства памяти, умирания как свойства бессмертия.

В том, что на поверхности представляется безмятежной, незатрудненной простотой, заключен философский смысл, исполненный трагизма. Простота достигается не отказом от непрестанного духовного напряжения, которое двигало поэтическим субъектом раннего Пастернака, а напротив — принятием на себя несравненно большего метафизического бремени. Это бремя прямого трансцендентного видения, которое живущему вообще не может быть под силу. Действительность

предстает поэтическому взгляду во все большем удалении: в перспективе души, покидающей землю. Ее движение замедляется, линии сглаживаются, столкновения частиц, мгновенные сдвиги перспектив ставятся все менее заметными, растворяясь в панорамном общем плане. То, что раньше выглядело хаосом сплошных коллизий, наложений и сдвигов, обнаруживает в себе тотальное сходство всего со всем, всеобщую сродственность, возвышающуюся над бесконечным движением.

«Простота» позднего Пастернака обманчива. Эллипсис как внешняя черта языка отсутствует, но в действительности стих головокружительно эллиптичен, если принять во внимание все содержание, подразумеваемое «полустершейся» надписью[152]. Мир позднего Пастернака так же фрагментарен, так же состоит из случайно выхваченных осколков действительности; только это не стремительно пролетающие частицы впечатлений, а то, что удается разобрать на плитах полузаброшенного кладбища прошлого — или увидеть с расстояния трансцендентного полета.

Сложность раннего Пастернака складывалась из частиц смысла, каждый из которых узнавался с нерассуждающей непосредственностью, тогда как его поздняя простота есть результат длительного и сложного процесса дистанцирования. Эта простота вторична — ее редуктивный характер можно сопоставить с феноменологической редукцией у позднего Гуссерля. В другой, но сродственной проекции поздний стиль Пастернака можно было бы назвать стилевым супрематизмом. В его простоте и прямоте выражения все богатство и конфликтная подвижность действительности заложены эллиптически. Это простота образа, каким мир предстает взгляду с супрематистской дистанции. Читая позднего Пастернака, необходимо почувствовать парадоксальное духовное усилие, требующееся для того, чтобы свое собственное существование, свои впечатления действительности представить в перспективе прошедшего, на дистанции, с которой все увиденное приобретает трансцендентную целостность и полноту, заключающую в себе в подразумевании всеобщую сродственность. Это та прямота поэтического зрения, которую достигает в конце жизни Гете в финале второй части «Фауста»: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» («Все прошедшее — лишь сравнение»)[153].

Парадоксально, но в сущности вполне логично, идеальной конечной точкой процесса супрематистского дистанцирования, при котором картина становится все более простой, ее конкретные черты одна за другой исчезают (стираются), но тем самым и сливаются в единство всего со всем, оказывается «полная немота». The rest is silence — последние слова Гамлета, которые

много раз вспоминают Пастернак и Фрейденберг в своих письмах. Бессмертие окончательно обретается в смерти, мир обретает окончательное выражение во всеобъемлющем молчании.

Глава 4. Дух музыки

1. Im Anfang war der Rhythmus [154]

Нет нужды распространяться о том, какую роль в жизни Пастернака играла музыка. Тот факт, что музыка была его первым творческим выбором, подробно освещен и биографами поэта[155], и им самим в ярко эмоциональных страницах обеих автобиографий. В письме к Локсу (28.1.17) Пастернак свой отказ от музыки определяет как проявление «самоубийственных задатков», —

> когда все силы я отдавал восстанью на самого себя. <…> В строю таких состояний забросил я когда-то музыку. А это была прямая ампутация: отнятие живейшей части своего существования. Вы думаете, редко находят на меня теперь состояния полной парализованности тоскою, когда я каждый раз все острей и острей начинаю сознавать, что убил в себе главное, а потому и все? (СС 5: 99)

Не следует, конечно, понимать эти признания слишком буквально. Ведь не далее как в предыдущем 1916 году Пастернак предпринял попытку вернуться к музыке, которая быстро угасла. В словах Пастернака (в том же письме) о том, что при каждой «керосином не просветленной импровизации» у него возникает «жгучая потребность в композиторской биографии», можно увидеть не столько ностальгию по уже покрывшемуся ржавчиной (чтобы оттереть которую, потребовался бы керосин) композиторскому прошлому, сколько показатель самоощущения в его поэтическом настоящем.

Не став делом жизни, музыка, однако, по-прежнему готова вторгнуться в его мысли в любой момент, с той живостью, «с какой на площадке тронувшегося поезда вспоминают об оставленных дома ключах». Сравнение, по видимости первое подвернувшееся под руку, привлекает внимание тем, что оно напоминало о комическом происшествии, действительно случившемся с Пастернаком в 1910 году, когда, возвращаясь из Меррекюля после дней, проведенных в интенсивном общении с Ольгой Фрейденберг, он уже в поезде вспомнил, что забыл захватить ключи, — очередная типично пастернаковская оплошность, вызвавшая и смех, и нарекания окружающих. Конечно, и само это происшествие было не более как анекдотической мелочью, — но мы помним, какое важное символическое значение играют в философском мировоззрении

Пастернака именно такие смехотворные оплошности путника.

Между тем, если обратиться к предметному содержанию стихов и прозы Пастернака, присутствие музыки не заявляет здесь о себе в таких масштабах, какие можно было бы ожидать в свете этого и других подобных признаний. При всей экспрессивности отсылок к музыке[156], они сравнительно немногочисленны и имеют локальный характер, относясь к немногим и в сущности стереотипным ситуациям: звуки рояля, посещение концерта, Шопен, Брамс (*не* Скрябин). Можно сказать, что на феноменальном уровне музыка в стихах Пастернака занимает не больше и не меньше места, чем всевозможные житейские ситуации (в том числе звуки и голоса повседневной жизни), составляющие образный материал его стихов. Ранее я упоминал блестящие анализы в работах В. Баевского (1993) и Б. Каца (1997) того, как Пастернак имитировал музыкальную форму канона и фуги при построении словесной ткани стиха. Все же, как ни увлекательны эти примеры, они единичны на фоне литературной традиции модернизма, от Андрея Белого до Томаса Манна, где подобные отсылки к музыкальным формам были чрезвычайно популярны. *Столько* и *так* написать о музыке мог бы и поэт, не переживший связь с музыкальной стихией с такой интенсивностью и глубиной.

Однако музыкальный аспект творчества Пастернака не исчерпывается внешними тематическими упоминаниями. Музыка была для него не просто одним из жизненных впечатлений, пусть очень ярким, но опытом, пережитым изнутри в качестве первой попытки творческого самовыражения. Ключ к пониманию значения этого опыта лежит, на мой взгляд, не в том, что Пастернак непосредственно пишет о музыке, а в том, какие глубинные свойства музыкального мышления могли повлиять на строй его творчества. Мы уже видели, рассматривая философский опыт и философские воззрения Пастернака, что о наиболее важных для него понятиях он склонен говорить не прямо, а воплощая их в сложных символах, глубинный смысл которых нередко доходит до нас лишь через посредство целой цепочки образных замещений. Соответственно, кардинальным вопросом в связи с темой «Пастернак и музыка» мне представляется тот вклад, который «дух музыки» — не отдельные произведения и приемы, но музыкальные пути выражения художественного смысла, — вносил в художественный поиск действительности, составлявший для Пастернака фундамент его творчества.

Чтобы оценить эту роль, обратимся еще раз к решающему в художественной метафизике Пастернака моменту распадения действительности на «свободные качества». В этот момент

универсальный категориальный «ключ» оказывается (самым случайным и даже нелепым образом) потерян, и субъект растерянно оглядывается по сторонам, понимая, что «в дом» (гостеприимный дом разума) ему теперь не попасть. Что этот момент происходит «на площадке тронувшегося поезда», кажется мимолетной деталью, лишь подчеркивающей комическую катастрофичность ситуации. Она привлекает к себе внимание, однако, если вспомнить, какое огромное место и в стихах, и в прозе Пастернака занимают образы движения поезда, станций, путевых маневров, расписаний, и какой явной символической насыщенностью эти образы наделены в качестве весомо материального воплощения «воздушных путей» перекрещивающихся судеб. Об оставленном ключе, он же оставленное музыкальное призвание, путник не случайно вспомнил тотчас после того, как тронулся поезд. О потере ему напомнил ритм — ритмический стук колес на рельсах.

Перед нами одно из пастернаковских кризисных откровений, когда в самый момент катастрофической потери некий голос возвещает новое рождение и направляет судьбу по новому пути. В последующих главах мы не раз обратимся к таким критическим моментам в произведениях Пастернака (в первую очередь, в «Докторе Живаго»), и в автобиографических самоописаниях. Важно заметить, что неизменным компонентом этих кризисных ситуаций является их ритмическое сопровождение: барабанная дробь в «параде» дагомейских «невольниц»; «ритмы галопа и падения» в катастрофе 6 августа 1903 года; стук колес поезда или трамвая на рельсах; сложные ритмы паровозных маневров и «курсирующих по городу трамваев»; голос механической кукушки «в лесу часов»; полиритмическая перекличка птиц; и наконец, «переклички» различных поэтических размеров.

Трагически оставленная, в сознании «стрясшегося несчастья» (по выражению из того же письма к Локсу), музыка напоминает о себе, заявляя о своем незримом присутствии. Потеряв чувственное воплощение в музыкальном тоне, превратившись в бестелесную ритмическую тень, она в этом качестве проникает собой всю действительность. Ее отголосок слышится в городских шумах и шелесте леса, в поступи стиха и пении птиц. Сообщение, которое этот тайный голос несет потерявшемуся путнику в самый момент стрясшегося с ним несчастья, состоит в обещании новой жизни по ту сторону потери. В ту самую минуту, когда он остро переживает свою бездомность, когда дорога в знакомый дом обжитого разумом мира кажется безнадежно потерянной, у пугающе-неузнаваемой действительности проглядывает знакомое лицо.

Обширные письма Пастернака к Фрейденберг 1910 года содержали в едва намеченном, почти совсем не проясненном виде зерно того, что уже три года спустя станет сложной, но глубоко продуманной философией отношения к действительности. В письме 28.7.10 находим рассуждение о «легендарных качествах без предметов», в котором можно узнать первый намек на действительность, освобожденную от познанных предметных форм и предстающую свободно движущейся массой «качеств». Это неосвоенное разумом, дофеноменальное состояние (в том смысле, что сама перцепция чего-либо как феномена уже является шагом в концептуальном освоении действительности) Пастернак называет «беспредметной фантастикой» (сдвигая смысл слова ‘беспредметный’ так, что из бытового эпитета оно превращается в философское понятие), добавляя: «…а ее причинность — ритм» (СС 5: 13). Подтверждение эта позиция получает в наброске 1913 года, посвященном воспоминанию о катастрофе 1903 года в ее десятилетнюю годовщину; говоря о переживаниях «двенадцатилетнего мальчика», бред которого наполнен ритмами «галопа и падения», Пастернак ретроспективно интерпретирует смысл этого интуитивного переживания: «Отныне ритм будет событием для него, и обратно — события станут ритмами» (Е. Б. Пастернак 1989: 68). Потерянный мир предметов, освоенных мыслью — после того как дорога в дом, «набитый» этими предметами, потеряна, — возвращается в новом качестве «ритмов».

В письме к родителям (июль 1914) Пастернак сообщал, что Иванов, оценивая (в целом доброжелательно) его ранние поэтические опыты, упрекнул его за «рабское подчинение ритмической форме». Пастернак принимает упрек с готовностью, даже с удовлетворением; приверженность традиционным размерам, особенно бросавшаяся в глаза на фоне ритмических новаций Серебряного века (распространение дольника, изысканные ритмические построения Брюсова и Бальмонта), по его признанию, —

> …действительно заставляет меня часто многим поступиться в угоду шаблонному строю стиха, но зато предохраняет от той опасной в искусстве свободы, которая грозит разливом вширь, несущим за собой неизбежное обмеление. (СС 5: 86)

Подобно велосипедисту (еще один любимый Пастернаком образ), который, лишившись устойчивой опоры, способен сохранять равновесие лишь в движении, эпистемологическому субъекту Пастернака удается избежать падения в мире без опоры

лишь потому и постольку, поскольку его «несет» инерция внутреннего ритма. Музыкальность предлагает критерий оценки и отбора, сообщающий свободному плаванию в свободно растекающемся мире внутреннюю устойчивость, без которой оно превратилось бы в бесконечное и потому бессмысленное растекание:

> Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуя и отбирая. («Фридерик Шопен»; СС 4: 405)

Готовясь к тому, чтобы начать писать стихи, Живаго размышляет о соотношении различных размеров, в частности пушкинского ямба и некрасовских трехдольных метров:

> Точно этот, знаменитый впоследствии, Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования. <…> Так позднее ритмы говорящей России, распевы ее разговорной речи были выражены в величинах длительности Некрасовским трехдольником и Некрасовской дактилической рифмой. (ДЖ 9: 6)

Ритм становится новой «меркой» действительности, делающей ее доступной восприятию, после того как апперцепционная «мерка» потеряна или отброшена.

Оборотной стороной сознательного подчинения «шаблонному строю стиха» оказывается безапелляционно отрицательная оценка свободного стиха и, шире, всяческих ритмических вольностей. В письме к Дурылину 29.6.45 Пастернак выражает свое мнение на этот счет без обиняков:

> [Я] никогда не понимал неконкретного, отвлеченного vers libre'a, и он казался мне водянистым и бессильным не только у Рукавишникова и Дюамеля, но иногда, страшно сказать, и у Гете. (СС 5: 433)

Верлибр в строгом смысле у Гете едва ли где-либо встречается; Пастернак, по-видимому, имеет здесь в виду различные формы того, что позднее стали называть «дольником», для Гете, действительно, очень характерного. Иначе говоря, даже частичное расшатывание традиционного ритма представляется Пастернаку недопустимым абстрагированием поэтического

голоса. Эпитет «водянистый» перекликается с идеей произвольного «растекания» вширь, не контролируемого «глазами» поэтического слуха. Мы видели, что Пастернак, в силу отчетливой ориентации своего духовного мира на принцип горизонтального скольжения, главную опасность для себя усматривал не в соблазне сверхчеловеческого (карикатурно преувеличенным воплощением этой тенденции был Рукавишников с его космическими драмами, своего рода непреднамеренной пародией финала «Фауста»), но в самопроизвольном «растекании». Субъект не должен никогда забывать о поддержании деликатного инерционного равновесия; иначе «нечаянное» продвижение «на Парнас», со ступеньки на ступеньку, вымарывая и отбрасывая то, что пройдено, действительно потеряет направление. Уберечь от этой опасности и были призваны всевозможные аскетические «упражнения», от подчинения себя на время крайнему философскому ригоризму до подчинения инерционному ритмическому стержню традиционных поэтических размеров.

Как обычно, метафизический смысл проблемы выступает у Пастернака в неразрывном единстве с ее этическим аспектом. «Подчинение ритмической форме» осмысливается как символический жест провозглашения себя «невольником форм» перед лицом действительности, облаченной в «форму невольниц». Ритм, именно в силу его всеприсутствия в качестве напоминания о всеобщей музыкальности мира, становится формой, такой же универсальной, как категориальная форма предметов. Ритм выступает в качестве самого мощного и универсального носителя художественной апперцепции (то есть акта отнесения каждого нового произведения к прежнему художественному опыту), подчинившись которой, художник обретает эмпатический контакт с плененной действительностью, подчиненной апперцепции мыслительной.

В письме к С. Чиковани 6.10.57 Пастернак вспоминал, что грузинский поэт придавал важное значение «интонации». Пастернака это слово не удовлетворяет, он находит его «побочным и бедным» (можно предположить, что в интонации Пастернака не устраивает ее наполненность чувственным тоном); он полагает, что смысл, который в него вкладывал Чиковани, мог быть близок к его собственному пониманию проблемы — то есть к тому, что сам Пастернак неоднократно определял как ритм: «Может быть, он имел в виду то, что имело власть технического обета надо мной в период „Сестры моей — жизни“» (СС 5: 555). Характерно здесь слово ‘обет’, высвечивающее идею подчинения поэтическому ритму как служения.

При всех изменениях в характере поэтического голоса Пастернака от книги к книге — изменениях намеренных и сознательных, — при всех отрицательных самооценках каждой предшествующей творческой «ступени», традиционность стиховой просодии (вернее, ее метрического компонента) остается неизменной чертой, проходящей через всю поэзию Пастернака. Седакова (1998: 205) замечает по этому поводу, что явно выраженное и им самим декларированное тяготение позднего Пастернака к прозе, казалось бы, должно было открыть дорогу свободному стиху; между тем версификация поздней лирики «совершенно консервативна». То же можно сказать и о ранних стихотворных книгах. Здесь, правда, встречаются редчайшие исключения, вполне подтверждающие правило; таково импульсивное удлинение начальной строки в одном из стихотворений цикла «Разрыв» («Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь как ночью, в перелете с Бергена на полюс»), как будто эмоциональный порыв выплескивается из берегов метра, — но уже начиная со следующей строки, стихотворение твердо становится на рельсы шестистопного ямба; таково и заключительное стихотворение «Сестры моей — жизни»), «Конец», чей верлибр иконически передает распад того мира, которым жила книга.

Метрическая консервативность стихов Пастернака заявляет о себе не только в ограниченном и строго традиционном репертуаре поэтических размеров, но и в том, что часто в них слышится более или менее явственный отголосок знакомых прототипов. Седакова называет в этой связи пушкинские «Подражания Корану», «Три пальмы» Лермонтова, ритмы Заболоцкого в качестве прототипов некоторых стихотворений Живаго. Однако картина будет неполной, если мы ограничим ее престижными «семантическими ореолами», восходящими к апробированным поэтическим образцам. Увы, в ритмико-интонационных «напевах» целого ряда стихотворений Пастернака можно наряду с этим расслышать и популярные прототипы, иногда весьма сомнительного свойства: танго («Для этой книги на эфире»), салонный романс à la Вертинский («Февраль — достать чернил и плакать», «Сестра моя жизнь и сегодня в разливе», «Мне в сумерки ты все пансионеркою», «Лодка колотится в сонной груди»), советская лирическая песня («Есть в творчестве больших поэтов»), вальс танцплощадочного пошиба («Стояли как перед витриной»), интонации комсомольской песни («Грудь под поцелуи, как под рукомойник»), знаменитая «Катюша» («Гул затих, я вышел на подмостки») и еще более знаменитый «Интернационал» («Быть знаменитым некрасиво»). Я, конечно,

говорю не об ориентации Пастернака, сознательной либо бессознательной, на эти конкретные прототипы, а об общей настроенности его поэтической просодии — включая характерный ритмико-интонационный контур, приметы жанра и некоторые черты поэтического словаря, — на легко узнаваемое, популистски-обыденное.

Эта ритмическая «неразборчивость» Пастернака сродни стилистической неразборчивости его прозы (о ней речь пойдет ниже). Всеприсутствие духа музыки, его всепроникающая растворенность в действительности определяет разноголосицу и разноречье его явлений как в звуках обыденной жизни, так и в размере стиха. Типичным пастернаковским парадоксом оказывается самосознание «невольника» стиховой традиции, выносящее на поверхность (но как бы помимо его авторской личности, волею того, что «им пишет») головокружительную авангардность поэтической фактуры его стихов. Не могу удержаться в этой связи, чтобы не упомянуть эссе известного британского критика Gabriel Josipovici, содержащее уничтожающую оценку всего творчества Пастернака. Автор признается (едва ли не с гордостью), что по-русски он не читает, но, зная стихи Пастернака в переводе, не видит в их примитивно традиционной напевности ничего общего с поэтами-модернистами, к числу которых его причисляют, по-видимому, по недоразумению[157].

Если подойти к проблеме абстрактно, традиционные метры, с их элементарной цикличностью, могут показаться столь же чуждыми образной фактуре стихов Пастернака, как рационалистическая авторитарность неокантианства была чужда его духовному миру. Однако если посмотреть на поэтический ритм не в параметрах «поэтики», а как на музыкальный принцип организации действительности, обнаруживающийся, когда апперцепционная «форма» потеряна, его всеобщий и императивный характер становится самим собой разумеющимся условием. Пастернак-поэт буквально реализует в своих стихах принцип, хорошо известный каждому музыканту: чем сложнее партитура, чем разнообразнее и самостоятельнее составляющие ее голоса, тем важнее не сбиваться и не вольничать в «отбивании» единого ритма, без чего она немедленно превратится в полнейшую какофонию.

2. История одной триоли

«Триолью» называют особого рода ритмическую фигуру, своего рода музыкальный аналог «логаэда», состоящий в перебиве двоичного и троичного ритма. Эффект триоли возникает, когда четное (двоичное) чередование ударной и неударной доли перебивается трехдольной фигурой, временная протяженность которой тождественна по времени двухдольной: ——|——|———|——, и т. д. Типичным, всем знакомым примером триоли является барабанная дробь; именно ее имитирует державинский логаэд в стихотворении на смерть Суворова: «Что ты заводишь Песню военну Флейте подобно, Милый Снигирь?» (В новое время звук отбивающего триольную дробь воинского барабана у Державина откликнулся в стихотворении Бродского на смерть Жукова: «Вижу колонны Замерших внуков, Гроб на лафете, Лошади круп».)

В более сложном музыкальном воплощении эффект триоли часто возникает в симультанном наложении, когда двоичный и троичный ритм проходит одновременно в разных голосах. Хотя сам по себе этот прием применялся в многоголосной музыке издавна, композитором, сделавшим его поистине эмблемой своего стиля, стал Шопен. Целый ряд фортепианных произведений Шопена (некоторые прелюдии и этюды, Fantasie impromptu) целиком построены на сопоставлении-перебиве четного и нечетного ритма в правой и левой руке, сообщающем музыкальной речи характерное сочетание импровизационного порыва и затрудненности движения. Эта характерная черта шопеновских ритмов упомянута в «Докторе Живаго»; когда, сочиняя стихи «о Егории Храбром», герой решает перейти с четырехстопного (четного) на трехстопный хорей, ему вспоминается Шопен:

> Словам стало тесно в трехстопнике. <…> Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи. (ДЖ, 14: 9)

(Имеется в виду, по всей вероятности, средняя часть Третьей баллады, с ее «спотыкающимися» синкопами на третьей доле.) Отметим ассоциацию этой ритмической фигуры со скачкой, характерную и для целого ряда других упоминаний Шопена в стихах и прозе Пастернака.

Прямым наследником этой, как и многих других черт фортепианного стиля Шопена был Скрябин — и именно ранний Скрябин времени встречи с ним Пастернака. Триольность буквально пронизывает фортепианную фактуру скрябинских прелюдий и этюдов, придавая их движению нервную порывистость. Впоследствии Пастернак описал эту примету фортепианного стиля Скрябина как эффект «препирательства» двух голосов — мимолетного, как всякие случайные касания элементов действительности в их свободных перемещениях:

> Вдруг в течение мелодии врывается ответ или возражение в другом, более высоком и женском голосе и другом, более простом и разговорном тоне. Нечаянное препирательство, мгновенно улаживаемое несогласье. И нота потрясающей естественности вносится в произведение, той естественности, которою в творчестве все решается. (ЛП: «Скрябин», 4)

В «Охранной грамоте» центр тяжести в описании этой же характерной черты перенесен на то впечатление, которое она произвела на Пастернака-подростка при посещении Скрябиным их дома зимой 1903 года, перед отъездом заграницу:

> Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари. Дорогой из гимназии имя Скрябина, все в снегу, соскакивает с афиши мне на закорки. <…> Перед отъездом в Италию он заходит к нам прощаться. Он играет — этого не описать <…> Проходя мимо рояля, всем петельчатым свечением пюпитра еще говорящего о его игре, мама садится просматривать оставленные им этюды, и только первые шестнадцать тактов слагаются в предложенье, полное какой-то удивляющей готовности, ничем на земле не вознаградимой, как я без шубы, с непокрытой головой скатываюсь вниз по лестнице и бегу по ночной Мясницкой, чтобы его воротить или еще раз увидеть. <…> Конечно, я не догнал его, да вряд ли об этом и думал. (ОГ I: 2)

Описание изобилует образами бега, гонки, вихревого движения. Особенно характерен образ зимней улицы, «подрубленной на треть»: точное описание ритмического эффекта синкопированной триоли. Этюд, начальную (16-тактную) тему которого играет мать Пастернака, — это, по-видимому,

знаменитый этюд dis-moll (редиез минор)[158].

Розалия Исидоровна играет трудную пьесу с листа. Впоследствии, в автобиографии 1956 года, Пастернак укажет в качестве причины своего отказа от музыки на отсутствие у него технических навыков, и в частности умения «бегло» читать ноты. Все, чем он может выразить свои чувства при звуках этюда, — это «скатиться» по лестнице вслед за санями, за которыми ему, «конечно», не угнаться.

И этот этюд Скрябина, и вообще многие его фортепианные пьесы написаны в редко употребляемых тональностях со многими знаками в ключе. Эта же черта характеризовала фортепианные опыты Пастернака: Прелюдию gis-moll (соль-диез минор), а также еще одну фортепианную пьесу — «Con moto», написанную, как и скрябинский этюд, в тональности dis-moll.

Выбор эзотерической тональности можно интерпретировать как знак наличия у композитора абсолютного слуха: ведь только абсолютный слух позволяет реально услышать разницу между, скажем, ре минором (с одним знаком в ключе) и ре-диез минором (с шестью знаками). Сочиняя, по стопам Скрябина, свои пьесы, Пастернак должен был сознавать, что в его случае это — «обман»; ему предстоит, однако, обнаружить, что и у автора ре-диез минорного этюда нет абсолютного слуха.

Линия Шопен — Скрябин составляла основную магистраль музыкальной традиции, по которой направлялись сочинения и, по-видимому, также фортепианные импровизации Пастернака. К ней можно добавить два произведения других композиторов, занимающие важное место в образном мире его прозы: трио Чайковского (оно названо в обеих биографиях в качестве первого музыкального впечатления, давшего толчок к пробуждению сознания) и «Aufschwung» («Порыв») — фортепианная пьеса Шумана (ее исполнение героиней проходит как лейтмотив в «Повести»), В обоих произведениях описываемый ритмический прием играет важную роль: в первой части Трио триольный аккомпанемент фортепиано перебивается мелодией у скрипки и виолончели в двоичном ритме; начальная тема шумановского «Порыва» построена на стремительном движении синкопированных триолей.

Эта черта музыкальной, в особенности фортепианной, речи отразилась в полной мере — пожалуй, даже с преувеличенным буквализмом, — в Прелюдии gis-moll, которую Пастернак, по-видимому, показывал Скрябину в 1909 году, заслужив полное одобрение своего кумира (заманчиво предположить, что именно на ней Скрябин ошибся тональностью, воспроизведя его тему в более простом ключе)[159]. Наложения двухдольных и

трехдольных ритмических фигур носят в Прелюдии поистине тотальный характер. Мелодия, в основном в двоичном ритме, наслаивается на в основном триольный аккомпанемент; но и течение мелодии время от времени перебивается триольной фигурой, а течение аккомпанемента — двоичной. Партии правой и левой руки движутся в разном ритме (как бы в разной скорости), к тому же то и дело «спотыкаясь» при внезапном переключении с четного ритма на троичный и обратно; эффект спотыкания дополнительно усилен синкопированными акцентами и сменами гармонии на слабой доле. (Пастернак то ли не вполне справляется с этой сложной фактурой, то ли стремится максимально подчеркнуть эффект ритмического перебоя; в своем издании Прелюдии Барнс счел нужным поставить смены гармонии «на место», то есть на ударную долю такта.)

Однако картина останется неполной, если ко всем этим реальным произведениям, как его собственным, так и принадлежавшим важным для его музыкального мира композиторам, не добавить еще одно, созданное поэтическим воображением Пастернака. Я имею в виду органиста Амадея Кнауера — героя ранней (сохранившейся только в черновом варианте) новеллы «История одной контроктавы», и его неистовую органную импровизацию:

> Тема приближалась к органному пункту, шумно развивая неслыханную, угрожающую скорость. <…> [Н]а рискованнейшем повороте басового предложения орган отказал двум клавишам в повиновении и из грандиозного бастиона труб и клапанов рванулся какой-то нечеловеческий крик, нечеловеческий от того, что он казался принадлежащим человеку. [Кнауер] прошел во внутреннее помещение органного корпуса, чтобы на месте исследовать повреждение вентилей Gis и Ais. (СС 4: 441–442)

Повреждение двух клавиш вызвано тем, что сын органиста, заснувший внутри органа, был убит клапанами вентилей. Роковой удар нанесен клавишами, в тональности Gis-moll представляющими тонику и следующую за ней ступень. Само описание музыкального пассажа, на котором случилась катастрофа, очень напоминает переход к заключительной каденции в Прелюдии Пастернака, когда, после предшествовавшего ему бурного развития, глубоко в басу (в контроктаве) возникает ход Ais (ля-диез) — Gis (соль-диез), возвращающий к основной тональности произведения.

Описание импровизации Кнауера изобилует такими фразами,

как «развивая угрожающую скорость», «благополучно пронеслась», «на рискованнейшем повороте», заставляющими вспомнить выражения, в которых описывалось переживание игры Скрябина Пастернаком-подростком в «Охранной грамоте»: то же безоглядное, стремительное движение на грани катастрофы. В критический момент музыка как бы обрушивается в пропасть контроктавы; жертвой этого «падения» оказывается малолетний сын органиста.

Читатель, должно быть, уже понимает подразумеваемое направление, на которое указывает эта черта музыкального языка, вернее, те образные репрезентации, которые она получает у Пастернака. Бешеная скачка, несущаяся к катастрофе (гибели «сына»), «спотыкающийся» ритм галопа, — векторы всех этих настойчиво повторяющихся мотивов сходятся в одной точке: событии августа 1903 года.

Падение с лошади, результатом которого был тяжелый перелом, и последовавшая длительная неподвижность получили у Пастернака образное воплощение смерти, за которым следует второе рождение — для творчества. Символический смысл этого эпизода подкреплялся датой, когда он произошел: 6 августа — день Преображения, ставший впоследствии темой одного из стихотворений Юрия Живаго[160]. Оставшаяся на всю жизнь «хромота» (укороченная нога) требовала постоянной концентрации, чтобы оставаться внешне незамеченной, постоянно напоминая о фатальной неспособности «догнать» тех, чья стихия — стремительное полетное движение. Интересно это событие и окружившая его символическая аура также с точки зрения отношений с отцом как одной из пружин творческого мира Пастернака[161]. Мотив триольного ритмического перебива позволяет выявить чисто музыкальный аспект этого центрального биографического мифа, — черта, имевшая, как увидим в дальнейшем, далеко идущие последствия.

Обратимся теперь к деталям этого ключевого эпизода. Как указал Флейшман, в нем присутствовал невысказанный подтекст, получивший мелодраматическое выражение в сюжете «Контроктавы»: творчество отца как причина несчастного случая, приводящего к «смерти» (действительной или символической) сына[162]. Л. О. Пастернак задумал большое полотно «В ночном»; толчком к замыслу послужило зрелище крестьянских девушек, забавлявшихся бешеной скачкой на неоседланных лошадях («русских крестьянских Валькирий», как он шутливо выразился в своих позднейших воспоминаниях[163]). Образ «Валькирий» подхватывает и брат Пастернака Александр в своих воспоминаниях, шутливо мотивируя прозвище тем, что некоторых

героинь будущей картины звали «Вальками»[164]. Примечательно, до какой степени воспоминания родственников Пастернака принимают черты, соответствующие символическим ценностям его образов — в силу того ли факта, что сам этот образный мир вырастал из «домашней семантики» семьи Пастернаков, или того, что в воспоминаниях членов семьи события невольно принимали те образные очертания, которые им ретроспективно придала творческая мысль поэта. Как бы то ни было, отсылка к «полету Валькирий» весьма выразительно передавала символический подтекст ситуации: полет-скачку (у Вагнера ее воплощала музыка, построенная на ритме синкопированных триолей), оттеняющую драматическую кульминацию оперы — смерть Зигмунда, погибающего по воле отца.

Тема «Валькирий», внося в ситуацию скачки-катастрофы вагнеровский сюжет, открывала ассоциативный путь целому ряду дополнительных символических деталей, непосредственно с августовским событием не связанных. Обрекая Зигмунда на смерть, Вотан предчувствует, что этот роковой шаг поведет к всеобщей катастрофе — гибели Валгаллы в пламени; он, правда, еще не знает, что погибший Зигмунд возродится в Зигфриде, которому суждено победить змея, научиться понимать язык птиц и освободить Брюнгильду. Все эти мотивные нити сходятся в один узел в отрывочном изложении в начале «Охранной грамоты»:

> …Как летом девятьсот третьего года в Оболенском, где по соседству жили Скрябины, купаясь, тонула воспитанница знакомых, живших за Протвой. Как погиб студент, бросившийся к ней на помощь, и она затем сошла с ума, после нескольких покушений на самоубийство с того же обрыва. Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движенья в гипсе, горели за рекой эти знакомые, и юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат. Как, натягиваясь, точно запущенный змей, колотилось косоугольное зарево и вдруг, свернув трубою лучинный переплет, кувырком ныряло в кулебячьи слои серо-малинового дыма. Как, скача в ту ночь с врачом из Малоярославца, поседел мой отец при виде клубившегося отблеска, облаком вставшего со второй версты над лесною дорогой и вселявшего убеждение, что это горит близкая ему женщина с тремя детьми и трехпудовой глыбой гипса, которой не поднять, не боясь навсегда ее искалечить. (ОГ I: 2)

Рассказ движется в лихорадочном темпе, перескакивая через многие подразумеваемые звенья (они будут затем восстанавливаться во второй автобиографии, письмах, воспоминаниях родственников). Импровизационная пестрота нанизываемых эпизодов скорее напоминает движение музыкальной ткани в срединных эпизодах фортепианных сочинений у Шумана, Брамса, Шопена, чем литературный рассказ. Пунктирность предметного изложения лишь оттеняет плотность лейтмотивной ткани, составленной из деталей, имеющих символический смысл. «Пламя Валгаллы», клубы дыма, принимающие очертания гигантского змея, подкрепляют привязанность ситуации к «Кольцу Нибелунга», отсылая к различным элементам сюжета тетралогии. Ночная скачка отца через лес, в отчаянном порыве успеть спасти сына, напоминает еще об одной литературно-музыкальной проекции события — это «Лесной царь» Шуберта, с его триольным ритмом фортепианного сопровождения, передающим образ отчаянной скачки. И наконец, противостояние «юродивого» набата и огненного «змея» предвещает один из лейтмотивов «Доктора Живаго» — поединок Георгия Победоносца (стихотворного двойника Юрия Живаго) и дракона[165].

Не менее плотный мотивный узел, в который завязана символическая репрезентация катастрофы августа 1903 года, заявляет о себе десять лет спустя, в том, как Пастернак вспомнил об этом эпизоде в посвященном ему наброске[166]:

> Мне жалко тринадцатилетнего мальчика с его катастрофой 6-го августа. Вот как сейчас лежит он в своей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные синкопированные ритмы галопа и падения.

Мы видим в этом описании соположение бешеной скачки с ее триольными синкопами, катастрофы падения, и символической даты «шестого августа». Вагнер в этой картине также присутствует: слова «вот как сейчас лежит он» — буквально передают горестную реплику Курвенала над раненым, лежащим без сознания Тристаном в третьем акте оперы: «Hier liegt er». Пастернак 1913 года созерцает самого себя десятилетней давности, в гипсовой повязке, лежащего в неподвижности, подобной смерти.

Мы помним, что цепочка нанизываемых эпизодов в начале «Охранной грамоты» открывалась упоминанием «тропического парада под барабан» дагомейских амазонок. «Логаэд» барабанной дроби дает ассоциативный толчок всей последующей цепочке

образов. Ритмическое сходство барабанной дроби с тем, как у Пастернака передается образ скачки, вскрывает в событии 6-го августа еще один смысловой слой: символическая смерть (падение) означает не просто пробуждение для творческого призвания, но такого, целью которого будет освобождение «невольниц» — философский в своей основе мотив, означающий «плененную» действительность. В фрагменте 1913 года зеркальный параллелизм ‘невольник форм / форма невольниц’ воплощается в качестве ритма: ритм как событие / событие как ритм. В катастрофе 6-го августа триольный ритм стал символическим событием; отныне оно будет сообщать всякому «событию» в сражении за честь действительности музыкальную окрашенность в качестве «ритма».

Брат Пастернака замечает по поводу катастрофы, как бы специально для того, чтобы восполнить еще одно пропущенное звено в этой мозаике мотивов, что она случилась вследствие типичного для Пастернака в юности стремления браться за вещи, исполнение которых «явно ему было не под силу» (А. Пастернак 1983: 99). Это сополагает падение с лошади с неумением «бегло» читать ноты и вообще недостаточной технической музыкальной подготовленностью. Неровная, «синкопированная» скачка, закономерно заканчивающаяся падением, не только пробудила центральный «ритм» музыкального творчества, но уже заключала в себе, в потенции, будущий отказ от музыки — новую неудачу, ведущую к новому возрождению-преображению.

В «Охранной грамоте» первая встреча со Скрябиным и его музыкой, произошедшая тем же летом, упомянута лишь глухо; упор сделан на его позднейший визит зимой перед отъездом. Во второй автобиографии, однако, на передний план выступила именно первая встреча летом 1903 года на даче. Пастернак рассказывает, как, гуляя с братом по «лесу» (в действительности это был примыкающий к дачам запущенный парк), они услышали странные, неровные, прерывающиеся звуки фортепиано[167]:

> Боже и Господи сил, чем он в то утро был полон! Его по всем направлениям пронизывало солнце, лесная движущаяся тень то так, то сяк все время поправляла на нем шапку <…> И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии или Божественной поэмы, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче. Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под

> артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. (ЛП: «Скрябин», 3)

Музыка Скрябина вписывается в ритмический разнобой леса, образ которого весь составлен из разнонаправленных и разномерных движений. Симфония «рушилась и обваливалась», как будто предвещая катастрофу, которой предстоит случиться немного позднее. Слова о том, что музыка Божественной поэмы вся строилась «из обломков и разрушений», перекликается со словами Дудорова о жизни как «обломках рая» в драматическом фрагменте «Этот свет»; само сравнение с городом под артиллерийским огнем не могло бы, конечно, появиться без позднейшей ассоциации с опытом войны, когда на грани гибели «рухнули» все перегородки.

Ритмическое «разноречье», вносимое триолью, связалось в образном мире Пастернака с кризисной ситуацией, несущей в себе символические черты смерти. «Хромающая» ритмическая разноголосица становится воплощением «тайного голоса», заключающего в себе трансцендентный смысл: в критический момент его появления субъекту открывается, в разноречьи синкопированных ритмов, некий тайный смысл-призыв, возвещающий катастрофу, но вместе с ней и преображение.

Этот символический комплекс проходит через все творчество Пастернака. Он появляется уже в «Детстве Люверс» в эпизодах, связанных с Цветковым. Сцена, когда героиня впервые видит Цветкова, обрамлена множеством ритмических шумов, проходящих контрапунктом к его «странной, увечной походке»: стук рассыпавшейся поленницы, прерывистое «бренчанье солдатской балалайки» (ее звук раздается «мерцая и обрываясь, с припаданьями»); волнение героини проявляется в стремительном «триольном» движении: «Она шагнула через две ступеньки и задержалась на третьей» (ДЛ: «Посторонний», 1). Мотив беспорядочной звуковой разноголосицы возвращается в критической сцене, когда Женя слышит рассказ о гибели Цветкова:

> Днем была стирка. На кухне катали белье. <…> В разговор врывались короткие погромыхивания валька. <…> Когда, рассказав с перерывами, в которых слышался рубчатый грохот скалки, что это был за юноша и из какой хорошей семьи, Диких закурил, Женя <…> вскрикнула не своим голосом и бросилась вон из комнаты. <…> Где-то за стеной, туго стянутый простынями, взад-вперед ходил твердый грохот раскатки. (ДЛ: «Посторонний», 9)

Заслуживает внимания сам источник звукового наполнения этого эпизода: грохот стирки-глаженья; ниже мы увидим, какой компонент смысла именно эта комбинация добавляет к общему символическому содержанию ритмического мотива.

В фрагменте 1922 года «Три главы из повести» (раннем варианте произведений конца двадцатых годов — «Повести» и «Спекторского») признаком хромоты наделен главный герой: полученное им ранение (у него раздроблена нога) окружающие склонны воспринимать как удачу, поскольку оно освободило его от дальнейшей службы; со стороны хромота незаметна, и лишь со временем мы узнаем, что это стоит герою постоянных усилий.

> …у Сергей Геннадьевича, пишут из Минского, слава тебе Господи, раздробленье ноги, а слава Богу в том смысле, что есть надежда. Значит, отвоевал. Увечья же между прочим никакого, только одно неравенство. (СС: 505)

Особенно интересна параллель между скрытой хромотой героя и разноголосицей и ритмическими перебоями в природе в момент его возвращения; она напоминает описание лесного пейзажа в «Людях и положениях»:

> Свистки маневренного паровика из Веретьи сменялись голосами игравших детей. Таратор топоров с ближайшего эксплуатационного квартала мешает вслушаться в смутную органную возню далекого завода. <…> А с далекого притока, где из-под сугробов торчали сонные усы спеленутого лозняка, исподволь набегала задорная скоропалка динамо-машины. Звуки были скудны и казались пьяными, потому что плавали по колеям. Между ними торжественно и разгульно разверзались умолчанья зимней равнины. («Повесть»: 1)

Аналогическим символизмом подразумеваемого провиденциального голоса, воплощенного в ритмическом разноречии, насыщены описания природы в «Охранной грамоте». Вот как описана прогулка по Москве с «В-й» (Идой Высоцкой):

> Это было то время года, когда в горшочках с кипятком распускают краску, а на солнце, предоставленные себе самим, праздно греются сады. <…> А за их бортами, по ту сторону заборов, стоят шеренгами вдоль горизонта садовники, грачи и колокольни и обмениваются на весь город громкими

> замечаньями слова по два, по три в сутки. О створку форточки трется мокрое, шерстисто-серое небо. <…> Не знаю, отчего все это запечатлелось у меня в образе классной доски, не дочиста оттертой от мела. О, если бы остановили нас тогда и, отмыв доску до влажного блеска, вместо теорем о равновеликих пирамидах, каллиграфически, с нажимами изложили то, что нам предстояло обоим. О, как бы мы обомлели! (ОГ, II: 2)

Триольный компонент этого ярко полиритмического пейзажа упомянут как будто невзначай («слова по два, по три»). Звуковое наполнение картины сопровождается визуальными образами, напоминающими о стирке и мытье. Здесь приоткрывается смысл этого компонента мотивного узла: отмывание «дочиста» позволяет увидеть будущее.

Особенно важную роль играет мотив полиритмического «разноречья» в «Докторе Живаго». Здесь он сопровождает буквально все критические ситуации, переживаемые героем как мистические «сообщения» о тайном смысле происходящего.

Ритмический лейтмотив возникает уже в начальной главе, повествующей о детстве героя. Описание старого сада, в котором мальчику слышится голос матери, близко напоминает рассмотренную выше картину встречи Пастернака-подростка с музыкой Скрябина в лесу:

> Здесь была удивительная прелесть! Каждую минуту слышался частый трехтонный высвист иволог, с промежутками выжидания. <…> Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает. <…> Он повалился на колени и залился слезами. «Ангел божий, хранителю мой святый, — молился Юра, — утверди ум мой во истинном пути и скажи мамочке, что мне здесь хорошо, чтобы она не беспокоилась». (ДЖ I: 6)

Отметим эффект ритмического наложения трехтонного свиста птиц и двухтонного «аукающего» призыва. Разноречию леса соответствует гетероглоссия молитвы Юры, в которой церковно-славянский текст молитвы перебивается оборотами детской речи.

Как и целый ряд других детских впечатлений, этот образ звукового и языкового разноречия протягивается затем через всю жизнь Юрия Живаго, давая о себе знать в критические моменты. Особенно интересен в этом отношении эпизод в лесу, когда Живаго, возвращаясь из города, попадает в плен, круто

изменяющий его судьбу; в этот момент он как будто вновь переживает ситуацию, когда-то испытанную в детстве.

Еще до встречи с Ларой, в Варыкине, Живаго заметил и занес в дневник полиритмический образ пения птиц в окружающем лесу:

> Особенно выделялись два оборота. Учащенно-жадное и роскошное «тёх-тёх-тёх», иногда трехдольное, иногда без счета, <…> и другое, распадающееся на два слога, зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: «Оч-нись! Оч-нись! Оч-нись!» (ДЖ 9: 8)

Истинный смысл этого «увещания» раскрывается доктору несколько позднее, когда он возвращается из Юрятина после последнего, как он думает, свидания с Ларой; он прислушивается к звукам скачки:

> …звуки верховой езды: скрип седельных ремней, тяжеловесные удары копыт наотлет, вразмашку, по чмокающей грязи и сухие лопающиеся залпы, испускаемые конскими кишками. Вдруг вдали, где застрял закат, защелкал соловей. «Очнись! Очнись!» — звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой: «Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!» (ДЖ 9: 16)

Мы помним, что конский галоп устойчиво ассоциируется у Пастернака — не без влияния музыкальных образов скачки у Шуберта и Шопена — с трехдольным ритмом; перебив «триоли» галопа двухдольным «голосом» соловья становится моментом откровения. В этот момент доктор обретает способность понимать язык птиц, подобно Зигфриду после его победы над змеем. Непосредственно за моментом откровения следует катастрофа — погоня и пленение, — провиденциальный смысл которой для судьбы героя выясняется много позднее.

Поэтический дар Живаго, его способность мыслить ритмами и образными ассоциациями составляет важную, хотя и скрытую пружину романного действия, объясняющую многие реакции и поступки героя. Неудивительно, что мотив ритмического перебоя, с его смыслом тайного голоса, играет большую роль в его творчестве. Впервые связь ритмического перебоя с мистическим смыслом является в поэтическом сознании Живаго в драматической и многозначительной ситуации — во время смертельно опасной болезни, в бреду:

> Ему грезилось, что на его письменный стол Тоня поставила две Садовые, слева Садовую-Каретную, а справа Садовую-Триумфальную. <…> И вот он пишет. <…> Он пишет поэму не о воскресенье и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму «Смятение». Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибоя. Как три дня бушует, наступает и отступает черная буря. И две рифмованные строчки преследовали его:
>
> Рады коснуться
> и
> Надо проснуться.
>
> Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И — надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть. (ДЖ 5: 15)

Смысл образа двух «Садовых», причудливо преображенных в бреду, становится ясным, если сопоставить его с впечатлениями доктора, предшествовавшими болезни; проходя ночью по этим улицам, темным, покрытым снегом, он ощущает «лесную» атмосферу опустевшего города:

> Направо легла Садовая-Триумфальная, налево Садовая-Каретная. В черной дали на черном снегу это уже были не улицы в обычном смысле слова, а как бы две просеки в густой тайге тянущихся каменных зданий, как в непроходимых дебрях Урала и Сибири. (ДЖ 5: 13)

Превращение городского пейзажа Садовых улиц в заросший сад или лес превращает их в топос, ассоциирующийся с мистическим моментом в детском воспоминании Живаго. Имена «Каретная» и «Триумфальная» намекают на характерные звуковые воплощения триоли-логаэда — звуки барабанной дроби и цокающих копыт по мостовой. В замещениях бреда эти звуки оборачиваются ритмическим шумом прибоя и стуком комьев земли, падающих на гроб; последний в свою очередь возвращает к сцене похорон матери героя («Отбарабанил дождь комьев,

которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу»). Все эти давние и недавние впечатления и их взаимные наложения в бреду кристаллизуются, наконец, в две строки в ритме логаэда, заключающие в себе «разгадку» символического смысла сновидения. Именно отсюда, от этих сочиненных в бреду (и затем, по-видимому, забытых) строк протянется нить к моменту, когда герой, услышав аналогичный ритмический перебой голосов в лесу, узнает в нем мистический голос, призывающий его «очнуться» (проснуться) для воскресения.

Вернемся, однако, к «биографическому мифу» самого Пастернака. Как уже упоминалось, в инциденте 6-го августа Пастернак выказал отсутствие должного умения и ловкости, обрекшее попытку приобщиться к «полету Валькирий» на неудачу. Его хромота, хотя и успешно скрываемая, станет символом, постоянно напоминающим о поражении перед лицом заведомо превосходящей силы, о неспособности к «полету», наконец, о силе тяжести повседневности, от которой сам он никуда не может деться и которой для «высшего начала» как будто не существует. Тайная хромота будет являть собой наглядный контраст с «летящей» походкой Скрябина:

> Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немногого недоставало, и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета. (ЛП: «Скрябин», 3)

В области собственно музыкальных умений этому будет соответствовать контраст между уникальной в ее «полетности» манерой фортепианной игры Скрябина и отсутствием необходимой технической «беглости» у адепта его музыки. В этом плане чрезвычайно выразительным является свидетельство А. Пастернака (1983: 109), описавшего неповторимое впечатление, которое производила игра Скрябина, похожая, по его словам, на «щебетание птичек»:

> …я ощущал и понимал, что пальцы его извлекали звук, не падая на клавишу, не ударяя по ней, что фактически происходило, а наоборот, отрываясь от клавиши и легкими движениями взлетая над клавишей. <…> Недруги Скрябина говорили, что это вообще не игра пианиста, а какое-то щебетанье птичек или мяуканье котят — имея в виду и характер исполнения и

звучание инструмента.

В глазах Пастернака-подростка (в ретроспективном образе, созданном в обеих автобиографиях) Скрябин предстает воплощением сверхчеловеческого начала. Он много раз назван «богом», к его музыке обращаются со словами молитвы («Боже и Господи сил!»). Создание «Божественной поэмы» принимает образ сотворения мира:

> Предполагалось, что сочинявший такую музыку человек понимает, кто он такой, и после работы бывает просветленно ясен и отдохновенно спокоен, как Бог, в день седьмый почивший от дел Своих. Таким он и оказался. (ЛП: «Скрябин», 3)

Сам Скрябин вполне сознает свою сверхчеловеческую природу; он выражает эту идею на языке, типичном для модернистской культуры начала века:

> Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, ницшеанство. <…> Скрябинские рассуждения о сверхчеловеке были исконной русской тягой к чрезвычайности. (Ibid.)

Тринадцатилетний Пастернак готов всецело следовать за ним: «Мне было двенадцать лет. <…> Я любил его до безумия. Не вникая в суть его мнений, я был на его стороне». Что летом 1903 года ему было тринадцать, а не двенадцать лет, Пастернак едва ли мог просто позабыть. Флейшман тонко замечает по этому поводу, что пером Пастернака в этом пассаже могла двигать мысль о символической дате «нового рождения» — 6 августа, оттеснившей январский день рождения[168]. К этому можно добавить, что для Пастернака важно подчеркнуть этот свой порыв к сверхчеловеческому, — столь типичный для эпохи «зорь» начала 1900-х годов, — как детское состояние:

> [Античность] совершенно не знала сверхчеловеческого как личного аффекта. От этого она была застрахована тем, что всю дозу необычного, заключающуюся в мире, целиком прописывала детству. И когда по ее приеме человек гигантскими шагами вступал в гигантскую действительность, поступь и обстановка считались обычными. (ОГ, I: 4)

Катастрофа 6-го августа стала символическим шагом перехода во взрослую жизнь. Обнаружившаяся неспособность следовать путем «сверхчеловеческого» указывала на необходимость идти по жизненному пути «обычной поступью» (в действительности даже ущербной, скрывающей тайный изъян — память о столкновении с высшим началом). Звуковой эмблемой катарсиса, достигнутого через «подобие смерти», раз и навсегда сделалась для Пастернака разноголосная нестройность «хромающего» триольного ритма — живое напоминание и о моменте «галопа и падения», и об оставшемся на всю жизнь последствии этой «попытки с негодными средствами» к человекобожеству.

В этой символической перспективе годы, посвященные музыке, можно рассматривать как продолженный момент символической катастрофы, давшей толчок к преображению для новой, взрослой жизни. Музыкальный ритм триоли, пронизывающий композиторские опыты Пастернака, как бы все время напоминает о «падении», а вместе с ним о тщетности попыток угнаться за «полетностью» игры Скрябина, казалось, бросавшей вызов физическим условиям извлечения звука. Настойчивое присутствие в музыке Пастернака этого memento исподволь подготавливает рождение «взрослого» Пастернака — Пастернака-писателя.

Сочиняя музыку, Пастернак мучается тем, что у него нет «абсолютного слуха». В «Охранной грамоте» этот знак музыкального абсолюта определялся им как «способность узнавать высоту любой произвольно взятой ноты». Выбор ключевого слова в этом определении не был случайным: в переводе на язык метафизических понятий Пастернака, оно выступало как музыкальный аналог способности к неопосредованному (до-апперцептивному) восприятию любых «произвольных» явлений действительности (в отличие от определения высоты тона по его отношению к другому тону, то есть путем слуховой «апперцепции», как это делают те, кто лишен абсолютного слуха). Для Пастернака такая способность и составляет сущность искусства. Отсюда то роковое значение — на поверхности выглядящее подростковой аффектацией, — которое Пастернак придавал отсутствию у него этого качества. Показывая Скрябину свои сочинения, Пастернак внезапно обнаруживает, что и его «бог и кумир» лишен этой способности. Он тщетно ждет, что в ответ на его признание Скрябин скажет: «Боря, но ведь этого нет и у меня» (в этом месте автобиографии обнаруживается, что Скрябин обращается к своему ученику интимно, «по-семейному»).

> Развенчивала ли эта случайность моего бога? Нет, никогда, — с прежней высоты она подымала его на новую. Отчего он отказал мне в том простейшем ответе, которого я так ждал? Это его тайна. Когда-нибудь, когда будет уже поздно, он подарит меня этим упущенным признанием. Как одолел он в юности свои сомнения? Это тоже его тайна, она-то и возводит его на новую высоту. (ОГ, I: 4)

И в этой ситуации, как и в других относящихся к ней эпизодах пастернаковских автобиографий, Скрябин выступает в своей двойной роли ницшеанского сверхчеловека и Бога Отца. Внезапно обнаружившаяся у него человеческая природа лишь оттеняет богочеловеческий подвиг ее преодоления. Но пребывая в завоеванной им роли Бога-творца, он отказывается признать «сыновнее» родство в своем ученике; последний оказывается покинутым в мире человеческого несовершенства — мире по эту сторону «абсолютного».

Покинутый своим «богом и кумиром», неудавшийся музыкант принимает прикованность к действительности как свою истинную миссию. Он «просыпается» после постигшей его катастрофы не для вознесения, но для того, чтобы «коснуться» жизни (мы помним две строчки, «преследовавшие» Живаго в тифозном бреду).

Но начавшись как поражение и увечье, путь вочеловечения торжествует над миром «богов и героев». Его внешняя «хромающая» неловкость обнаруживает в себе наивысшую ритмическую изощренность. В уже упоминавшемся здесь прозаическом фрагменте 1922 года увечье героя, незаметное в обычное время, заявляет о себе в минуту усталости:

> Ночью <…> несравненно медленнее стариковских калош, по лестнице подымаются ноги девятнадцать двадцатых с пристукиванием и припаданием, приличными такой <…> неправильной дроби. (СС: 505, 506)

В походке хромого слышится ритм «девятнадцать двадцатых» — несравненно более сложный, чем скачка или полет синкопированных триолей виртуозной фортепианной игры, к овладению которой тщетно стремился Пастернак-подросток. Аналогичным образом, в «Охранной грамоте» Пастернак описывает свое позднее приобщение к литературе как провиденциальный изъян, «обрекающий» его носителя, помимо его воли, на достижения наивысшей искусности:

> Пятнадцатилетнее воздержание от слова, приносившегося в жертву звуку, обрекало на оригинальность, как иное увечье обрекает на акробатику. (ОГ I: 6)

Выясняется, что «чистую сущность поэзии» составляет именно тревожно-ущербное разноречие:

> Так мы вплотную подходим к чистой сущности поэзии. Она тревожна, как зловещее круженье десятка мельниц на краю голого поля в черный, голодный год. («Несколько положений»; СС: 367, 370)

В «Детстве Люверс» болезненно-бескомпромиссное стремление к абсолютной «чистоте» описывается как типичная примета духовного детства. Это чувство, которое «хочется обозначить по-французски христианизмом, за невозможностью назвать это христианством» (ДЛ: «Долгие дни», 1), проявляет себя у героини, в частности, в болезненной слуховой чувствительности. Женя с удовлетворением отмечает, что брат Сережа сморкается, как учил его отец, «без вреда для барабанных перепонок». Во время ее болезни, в бреду, героиню мучают разного рода нестройные шумы (ей слышится в них звук неровных шагов, «разрозненная походка»): «Это происходило от повышенной чувствительности ушных лабиринтов».

Аналогично, герой «Писем из Тулы» (1922), начинающий писатель, оказавшись в «местах толстовской биографии», с отвращением прислушивается к разнобою звуков — «стук пива, безумья и смрада», «хруст и храп», — в которых словно воплотилось его ощущение окружающей нечистоты. С тоской думает о том, что с уходом Толстого жизнь лишилась Толстовского «огня стыда». Он мечтает о состоянии, «когда он перестанет слышать себя и в душе настанет полная физическая тишина. Не ибсеновская, но *акустическая*» (СС 4: 31; курсив Пастернака); только так был бы он способен очистить в «огне» затхлую «сырость» окружающей его действительности.

Пастернак сочувствует умонастроению своего героя, мысли которого несомненно близки к тому, что мучило его самого. Как скажет он в статье «Несколько положений», «естественно стремиться к чистоте». Но к чистоте в ее человеческом («христианском», если следовать различению, проводимому в «Детстве Люверс» и «Докторе Живаго»), а не человекобожеском смысле ведет не абсолют тишины и не очищающий «огонь» (в подтексте которого легко узнается Скрябин с его «Прометеем»), а какофония бытового существования и «сырость», ассоциируемая

со стиркой.

Принятие жизни во всей ее случайности и несовершенстве становится путем к достижению, превосходящему, именно в силу его непредсказуемой нерегулярности, самый высокой идеал. Умение слышать разнобой «произвольных» в своей случайности шумов течения жизни оказывается истинным «абсолютным слухом», о котором мечтал Пастернак-подросток в тщетных усилиях овладеть музыкальным абсолютом. Соответственно, аскетический идеал чистоты отступает перед чисто человеческим понятием «чистоты» как состояния, достигаемого мытьем и стиркой (с их разноголосным ритмом стиральных вальков и стуком утюга). Путь к чистоте оказывается «естественным» человеческим путем мытья и стирки. Отсюда знаменитое сравнение поэзии с «губкой»:

> Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. («Несколько положений»; СС: 367, 370)

Ранее я уже говорил о том, как отроческое преклонение Пастернака перед Скрябиным, чувство, которое обе автобиографии стремились передать в его первоначальной чистоте, в дальнейшем уступило более трезвому отношению к его кумиру. Известен скептический отзыв Пастернака о «Прометее». Но и в рассказе «Охранной грамоты» о «Поэме экстаза», с которой Скрябин выступил в 1909 году по возвращении из заграницы, уже проскальзывает ироническая нотка: «Как бы мне хотелось теперь заменить это названье, отдающее тугою мыльною оберткой, каким-нибудь более подходящим!» (ОГ I: 3).

В мимолетно оброненном образе «мыльной обертки» обнаруживается очень точный и многозначительный символический ход[169]. Поэзия-губка рождается из духа музыки, воплощением которой является Скрябин, буквально как Афродита из пены — из мыльной пены прачечной. (В стихотворении «Весна» из «Поверх барьеров» поэзия будет названа «греческой губкой в присосках» — образ, придающий картине ее рождения из мыльной пены музыкального экстаза зримые черты полотна Боттичелли.) Эта парадоксальная ассоциация выявляет — в характерном для Пастернака сниженном, «бытовом» ключе — роль музыкальной «пены» в качестве медиума мистического рождения. Ницшеанское «рождение из духа музыки» совершается на пути отказа от сверхчеловеческого. Освободить «невольницу» — действительную жизнь — из ее плена суждено не Зигфриду, побеждающему огонь и повергающему гигантского змея. Она

является посреди житейской «сырости», как Афродита из пены прибоя — или как свежевыстиранная простыня (она же — чистый лист бумаги, на который изливается влага из губки), являющаяся из мыльной пены (мыла марки «Экстаз»).

«Вочеловеченная» картина рождения поэзии получает буквальное воплощение в сцене в романе, когда доктор Живаго принимается наконец за свои стихи. Этому событию предшествует день, полный хозяйственной суеты — стирки, мытья, смены белья. В конце концов в квартире воцаряется сияющая чистота, воплощением которой служит кружевное белье (еще один образ «пенящегося» медиума). В этот момент доктор подходит к освещенному письменному столу с лежащими на нем чистыми листами бумаги.

> Был час ночи, когда, притворявшаяся до тех пор, будто спит, Лара действительно заснула. Смененное на ней, на Катеньке и на постели белье сияло, чистое, глаженное, кружевное. Лара и в те годы ухитрялась каким-то образом его крахмалить. Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина. Свет лампы спокойной желтизною падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. (ДЖ 14: 8)

Житейская тривиальность этой картины легко может заставить читателя поморщиться. Растворение творческого момента в мещанском уюте «сладко дышащей жизни» может показаться одним из примеров «сбоя» стилистического вкуса в романе, по счастью искупаемым высоким поэтическим результатом «Стихотворений Юрия Живаго». Лишь понимание философских размышлений Пастернака о сущности и назначении искусства и того сложного комплекса образов, в котором эти размышления получили воплощение и связались с его собственной жизнью и характером его творческой личности, позволяет увидеть нерасторжимую связь между высоко-поэтическим и подчеркнуто сниженным бытовым аспектами этой картины; их стилевое диссонирование лишь подтверждает и воплощает в себе их единство.

Выход из детства (оно же эпоха Серебряного века) — во взрослую жизнь, из порыва к полету — в «хромающий» разнобой житейских будней, из стремления к огненному абсолюту чистоты — к «сырому» пути к чистоте в обыденности, и наконец, из музыки — к слову: таков многосоставный образ, проходящий через все творчество Пастернака и образующий ядро его

творческого мира. Его постоянным, неумолкающим звуковым сопровождением стал ритмический образ триольных синкоп: ритм «галопа и падения», в катастрофическом явлении которого в инциденте 6 августа обнаружился тайный голос, несущий сообщение о метафизическом смысле перенесенного испытания.

3. Контрапунктное течение времени

Контрапункт, или полифония (в контексте этой работы я предпочитаю пользоваться первым термином, поскольку второй в литературной теории оказался «занят» понятием, собственно к музыкальной полифонии прямого отношения не имеющим), представляет собой один из фундаментальных принципов развертывания музыкальной ткани. Его суть состоит в совмещении нескольких автономных голосов, каждый из которых движется «по горизонтали» в своем собственном времени, относительно независимо от других. Этим контрапункт отличается от гомофонно-гармонического языка, в котором горизонтальное развитие осуществляется как движение мелодии в одном голосе, сопровождаемое гармонической поддержкой (аккордами). В рамках гармонического стиля различные голоса объединены в устойчивом единстве — аккорде; переход от одной точки развертывания к следующей осуществляется в виде перехода от одного аккорда к другому. В сфере литературного повествования этот принцип можно сопоставить с линейным развертыванием, последовательно переходящим от одного ситуационного комплекса к другому. В случае контрапункта, напротив, параллельно развивающиеся голоса выступают по отношению друг к другу во все новых «положениях» (употребляя излюбленный термин Пастернака), так что их схождение «по вертикали» в какой-либо конкретной точке оказывается вторичным результатом внутренней логики движения каждого голоса. Искусство рассчитывать горизонтальное движение голосов таким образом, чтобы избежать полного хаоса в их точечных соположениях, получило название punctum contra punctum (то есть «точка против точки»), сокращенная версия которого и послужила источником современного музыкального термина.

Неодновременное вступление разных линий контрапунктного построения и различная скорость их протекания создают предпосылки для бесконечного разнообразия их переплетений, при которых голоса в момент их встречи не совпадают по фазе: в момент, когда в одном голосе тема вступает, в другом она уже может находиться на середине, в третьем входить в заключительную фазу, и т. п. Соположения дополнительно осложняются тем, что голоса могут двигаться с разной скоростью (например, в одном из голосов тема проводится «в увеличении» или «в уменьшении», то есть вдвое медленнее или вдвое быстрее, тогда как в другом голосе та же тема параллельно развертывается

в своей исходной длительности), либо в разных ритмах (в частности, феномен триоли можно рассматривать как разновидность ритмического контрапункта).

Психологически и символически этот процесс многомерного движения можно интерпретировать как преодоление однонаправленности и необратимости течения времени: следуя за движением голосов, находящихся в разных фазах и движущихся в различных скоростных и ритмических режимах, слушатель как бы выходит из линейного времени, ощущая себя симультанно движущимся в разных временных потоках; в каждой отдельной «точке» он переживает одновременно несколько различных состояний, соотношение между которыми (их «положенья») к тому же изменяется при переходе к следующей «точке». Если, опять-таки, попытаться перевести эту комплексную временную модальность в категории словесного повествования, дело можно себе представить таким образом, что разные фабульные нити развертываются каждая в своем собственном режиме, так что их стечение в какой-либо точке повествования каждый раз оборачивается новой стороной, открывая новые возможности их соположения, высвечивающие в них новые смыслы. Этим контрапунктное повествование отличается не только от чисто линейного рассказа, но и от любых перекомпоновок фабулы в «сюжете», при которых глубинное временное единство событийной цепочки сохраняется поверх всех ее поверхностных сдвигов.

Конечно, контрапунктное и гомофонно-гармоническое развитие как два фундаментальных принципа обращения со временем проявляют себя и в музыке, и тем более в сфере литературного повествования во множестве промежуточных и смешанных явлений. Эвристическую ценность это противопоставление получает лишь тогда, когда принцип контрапункта явно заявляет о себе, — до такой степени, что без апелляции к нему многое и в повествовательной и стилевой фактуре произведения, и в его смысле остается непонятным. Именно таким случаем мне представляется роман Пастернака — автора, чья профессиональная компетентность в сфере контрапункта не подлежит сомнению[170]. Это позволяет с большей уверенностью говорить о контрапунктной временной модальности как об одном из центральных формообразующих принципов «Доктора Живаго».

Эффект нелинейности в той или иной степени свойственен всем видам искусства (в знаменитом определении «поэтической функции» Якобсоном он представлен как «смещение принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»[171]). Но

именно в музыке он получил наиболее полное, поистине тотальное воплощение в качестве формообразующего приема, на котором может строиться вся музыкальная композиция. И если в музыке второй половины восемнадцатого и девятнадцатого века доминировал принцип гармонии (пришедший на смену трем векам контрапункта), то в музыке модернизма контрапункт возродился с исключительной силой. Неудивительно поэтому, что роман начала прошлого века, с его напряженным интересом к «поискам утраченного времени», испытал сильнейшее воздействие музыки, проявившее себя в ориентации и на конкретные музыкальные формы — симфонию, фугу, ораторию, — и на принципы музыкальной композиции в целом в качестве новых моделей литературного повествования. В числе авторов, не просто отразивших в своем творчестве эту тенденцию, но сознательно ориентировавшихся на принципы музыкальной формы, могут быть названы Пруст, Андре Жид, Джойс, Андрей Белый, Булгаков, Томас Манн, Фолкнер. О. Хаксли, в романе с красноречивым названием «Point Counter Point», назвал эту тенденцию «музыкализацией прозы»:

> …не так, как у символистов, не в подчинении смысла звуку (Pleuvent les bleus baisers des astres tacitumes. Всего лишь глоссолалия), но в широких масштабах, в повествовательной конструкции[172].

Роман Пастернака, создававшийся на исходе эпохи модернизма, но своим содержанием погруженный в мир событий, идей и человеческих типов начала века, имел к эстетическим тенденциям описанной в нем эпохи самое прямое, хотя неоднозначное отношение. Отсылка к музыке, как я уже подчеркивал, у Пастернака выходит за рамки чисто символического переноса музыкальных ценностей в сферу словесного творчества, что было как раз типично для многих его современников. Присутствие музыки в творчестве Пастернака именно потому сравнительно мало заявляет о себе на поверхности, что музыку он не «прилагает» к слову в качестве референтного поля, а напротив, из нее исходит. Это позиция, требующая внутренней укорененности в музыкальном языке.

В частности, принцип «музыкализации» повествования заявлен в романе с характерным сдвигом. В качестве декларированной референтной опоры этой идеи у Пастернака выступает не Бах (как у Хаксли), не модернистский контрапункт (додекафония Шенберга как символический лейтмотив «Доктора Фаустуса»), не вагнерианский лейтмотив (Пруст, Джойс, Жид, Булгаков), не романтическая симфония (Андрей Белый), но

феномен, связанный с предметным содержанием и стилистикой романа более глубоким и непосредственным образом, — русская народная (так называемая «протяжная») песня:

> Русская песня, как вода в запруде. <…> Всеми способами, повторениями, параллелизмами она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и разом поражает нас. Сдерживающая себя, властвующая над собой тоскующая сила выражает себя так. Это безумная попытка словами остановить время. (XII: 6)

Мы знаем, что попытка вырваться из плена трансцендентальных категорий, по Пастернаку, — безумна; искусство завоевывает бессмертие, платя за это тем, что выставляет себя напоказ в качестве «безумия без безумца». «Доктор Живаго» воплотил эту фундаментальную философскую идею в организации эпического романного повествования. Контрапунктное повествование «Доктора Живаго» бросает «безумный» вызов непреложной универсальности течения времени.

* * *

Принцип неравномерного движения времени, согласно которому различные составляющие жизненного процесса текут с разной скоростью, совмещаясь в многоразличных «положеньях», получил развернутую декларацию уже в «Охранной грамоте». Свое ощущение динамики течения жизни в критическую эпоху накануне и во время поездки в Марбург Пастернак описывает следующим образом:

> Она складывалась из перебоев этих рядов, из разности их хода, из отставанья более косных и их нагроможденья позади, на глубоком горизонте воспоминанья. Всего порывистее неслась любовь. Иногда, оказываясь в хвосте природы, она опережала солнце. (ОГ I: 6)

«Состязание» ритмов движения в природе (сезонных и суточных), сиюминутных порывов чувства и саморазвивающегося багажа жизненных воспоминаний описано в образах, живо напоминающих конкурентное движение голосов в контрапункте.

Парадокс того, что любовь, оказавшись «в хвосте», опережает солнце, можно понять, представив себе контрапунктное построение, при котором голос вступает «в хвосте» другого, находящегося на более продвинутой фазе, но затем, двигаясь в ускоренном «уменьшении», выходит вперед.

В «Докторе Живаго» неравномерность течения событийных «рядов», постоянно заявляющая о себе в их «перебоях», стала центральным образным стержнем, пронизывающим все повествование. Ее конкретные воплощения в романе поистине бесконечны.

Одним из излюбленных символических образов Пастернака является движение поезда. В романе поезда движутся крайне неравномерно, то набирая скорость, то останавливаясь на неопределенно длительный срок (что, конечно, отражает реалии эпохи). Символическая роль поезда как инструмента контрапунктного разнодвижения получает дальнейшее развитие в образах узловой станции, железнодорожного депо, разъездов и маневров с их разнонаправленными перемещениями. Ключевое значение движения по рельсам (поезд, трамвай, путь Живаго по шпалам через Сибирь) связано с его прозрачной символичностью в качестве метафоры «жизненного пути». В этом образе особенно наглядно передается парадоксальное сочетание априори заданной рельсовой предопределенности маршрута и его контрапунктных сбоев, связанных с неравномерностью движения, маневровыми перемещениями взад-вперед, внезапными остановками «вне расписания».

Отсюда, как от эпицентра, расходятся все более отдаленные символические ассоциации, воплощающие в себе идею контрапункта времени. Неравномерный ход поезда перекликается с внезапными сменами освещения, перспективы, шумов, которые в свою очередь взаимодействуют с внезапными сменами настроения героя и хода его мыслей. В композицию разнодвижущихся событийных линий встраиваются перепады погоды, перебивающие равномерное движение времен года, «часы» суточного цикла церковной службы, накладывающиеся на бытовое течение времени суток, неравномерное движение человеческих судеб («жизненных путей») и исторических эпох, течение времени согласно ньютоновской механике и теории относительности. В этот разнообразный комплекс жизненных феноменов естественным образом вписываются также феномены литературные и языковые: соположения разных литературных жанров (эпического повествования, философской прозы, мелодрамы), прозаического и поэтического дискурса, двухсложных и трехсложных стихотворных размеров, коротких и

длинных строк, высвечивающие различия их динамики.

Замечательным примером совмещения этих различных символических рядов в разнотекущем контрапунктном движении может служить одна из заключительных сцен произведения: Живаго едет в трамвае, который движется с перебоями, то и дело останавливаясь. Неравномерности его движения соответствует неравномерная, с перебоями работа сердца героя и его «путающиеся мысли». Параллельно с трамваем по тротуару движется пожилая дама (мадемуазель Флери), то отставая от трамвая, то вновь обгоняя его. Это состязание между разными способами передвижения отражается в природе как борьба зноя и надвигающейся тучи (ее «лиловый» цвет соответствует «сиреневому» платью дамы). Перебои сердца вызывают у Живаго мысль о смерти; в сочетании с фигурой «старой седой дамы», постоянно возникающей за окном трамвая, и по аналогии с архетипической задачей из школьного учебника о двух путниках, движущихся с разной скоростью из пункта А в пункт В, эта мысль кристаллизуется в его сознании как «принцип относительности на житейском ристалище»:

> Он подумал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет судьбы другого, и кто кого переживает. (XV: 12)

Завершается это многоплановое «ристалище» тем, что герой выскакивает из в очередной раз остановившегося трамвая и умирает — остановка трамвая совпадает с остановкой его сердца и «жизненного пути»; «старая-престарая» мадемуазель Флери продолжает идти своим путем «и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его»; началась гроза: «лиловая туча» победила в природе. (Прозрачная мифопоэтическая ассоциация тучи с драконом-змеем позволяет оценить этот исход как конечное поражение героя в проекции его поэтического alter ego — «Егория Храброго».) Перед нами очередное «удивительное» совпадение, столь типичное для повествования «Доктора Живаго», — в сущности, не более и не менее удивительное, чем совпадение разнодвижущихся музыкальных голосов, внезапно, как бы неожиданно для самих себя, сошедшихся в некоем «аккорде», лишь для того, чтобы тут же разойтись вновь.

Другой выразительный эпизод также возникает на базе первичного образа движения — в этом случае движения поезда. Безвестный полустанок, на котором ночью останавливается поезд, следующий из Москвы в Юрятин, привлекает внимание Живаго царящей на нем тишиной; необычная атмосфера как будто

переносит его в другую эпоху — предвоенные годы, когда люди на платформе были способны проявлять такую заботливость о спящих в поезде:

> Доктор ошибался. На платформе галдели и громыхали сапогами как везде. Но в окрестности был водопад. Он раздвигал границы белой ночи веяньем свежести и воли. Он внушил доктору чувство счастья во сне. Постоянный, никогда не прекращающийся шум его водяного обвала царил над всеми звуками и придавал им обманчивую видимость тишины. (VII: 21)

Гул водопада, заглушающий все другие звуки, можно сравнить с проведением темы «в увеличении», размах которого перекрывает движение всех других голосов; подобно этому, водопад «раздвигает» границы ситуации, соответственно уменьшая заметность других шумов в этом расширенном масштабе. «Относительность» звучаний (более сильный звук побеждает все остальные, превращая их в тишину), в совмещении с ключевым образом неравномерного движения по рельсам, вызывает целую парадигму контрапунктных наложений: внезапный сбой в движении исторических эпох (кажется, что вернулось довоенное время), внезапный переход от сна к бодрствованию и столь же внезапное переключение настроения героя, в котором он сам угадывает первый знак наступающей весны (как бы момент «вступления» ее партии в переплетении многих голосов).

Подобно тому как гул водопада превращает все остальные звуки в тишину, повышенная скорость революционных событий создает иллюзию того, что течение повседневности полностью прекратилось — «ничего на свете больше не происходит»; лишь впоследствии, когда минует наложение более интенсивного исторического ритма, герои обнаружат, «что за эти пять или десять лет пережили больше, чем иные за целое столетие» (VI: 4). В подтексте этого рассуждения можно увидеть теорию относительности, вернее, ее популярную проекцию в научной фантастике: историю путешественников в космосе, для которых, неведомо для них самих, земное время как бы остановилось, так что по возвращении на Землю они попадают в далекое будущее. Неравномерность течения времени в разные эпохи отмечается в романе и такими мимолетными, но характерными деталями, как упоминание двойного календаря («шестое августа по старому») и двойного счета времени суток («в час седьмый по церковному, а по общему часоисчислению в час ночи»)[173].

Временная относительность, с которой протекают различные

эпохи и события, находит соответствие в концепции философии истории, развиваемой героем и его «предтечей» — Веденяпиным. Согласно этой концепции, наиболее важные, действительно великие события — и в истории, и в искусстве, — являются in medias res, на середине жизненного потока. Именно так рисуется доктору Живаго начало революции:

> Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы <…> ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, ненаписанная страница.
>
> А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое. (VI: 8)

В сочинении гармонического стиля новая фаза развития четко отделяется от предыдущей формальной завершающей каденцией; новая музыкальная мысль действительно начинается «с красной строки». Но в полифоническом построении движение текуче: новое вступление темы совершается на «середине» движения других голосов. Нетрудно заметить связь этого принципа, вернее, его символического осмысливания Пастернаком, с его пониманием роли искусства, обретающего действительность как нечто «случайно» найденное либо похищенное у предустановленного порядка. Характерна в процитированном эпизоде и подчеркнутая «обыденщина», в гуще которой происходит событие эпохального масштаба, и даже метафора хаотически курсирующих трамваев. (Упоминание трамваев, по-видимому, перекликается с образом внезапного явления революции в «Хорошо!» Маяковского: «Дул, как всегда, октябрь ветрами. Рельсы по мосту вызмеив, гонку свою продолжали трамваи Уже — при социализме». Но его можно понять и как скрытое раннее вступление темы смерти героя, обстоятельства которой его собственный монолог бессознательно, «ненароком» предсказывает.)

Наконец, с такой же естественностью, как индивидуальные судьбы, исторические события и жизнь природы, в контрапунктное построение включается художественное время, то

есть различная динамика стихотворных размеров и разных типов повествования. Короткие и длинные строчки в юношеских стихах Пушкина соответствуют большей или меньшей самостоятельности автора-подростка, то есть различной степени его продвинутости на жизненном и творческом «пути». Течение трехдольных некрасовских размеров, в сопоставлении с пушкинскими ямбами, оказывается ритмической «меркой» другой исторической эпохи; эпохи движутся в разном ритме, и этому соответствует различие в течении стихотворных ритмов и связанных с ними модусов поэтической речи — декламационного ямба и трехстопных «распевов разговорной речи». В кульминационные моменты разные речевые «длительности», соответствующие различным стилевым тембрам, не только сополагаются в сознании героя, но как бы порождаются им одновременно, разворачиваясь в виде параллельных разнотекущих речевых потоков:

> Он вошел в дом. Двойной, двух родов монолог начался и совершался в нем: сухой, мнимо деловой по отношению к себе самому и растекающийся, безбрежный, в обращении к Ларе. (XIV: 13)

Вся динамика повествования «Доктора Живаго» пронизана перекрещиваниями и наложениями разнодвижущихся событийных линий. На почве дискурса разнобой временных длительностей встречается с контрапунктными наложениями разных стилей и жанров. Различным стилевым пластам языка свойственна разная символическая «скорость» развертывания мысли и контакта с действительностью: от эпической замедленности до разговорной сиюминутности, от архаической дистанцированности до ее травестии в народной этимологии. То же может быть сказано о различных жанрах, переплетающихся в романе. Повествовательная фактура «Доктора Живаго» принципиально строится в виде соположений и совмещений различных типов художественной речи, текущих в разном временном и смысловом ритме[174]: стихотворного и прозаического текста, а в рамках каждого из них — различных жанров и стилей, новаторских и традиционных, высоких и низких: философской лирики и баллады, объективного повествования и субъективной романтической прозы, типовых положений массового романа и философских рассуждений, остро авангардных урбанистических зарисовок и мелодрамы с элементами лубочного стиля (на манер «Хозяйки» Достоевского), исторической эпопеи и евангельской притчи, наконец, поэзии Живаго с ее религиозно-символической насыщенностью смысла и

неоклассической дикцией, живо воссоздающими дух Серебряного века, и пластов народного поэтического сознания. Различные стили и повествовательные планы сополагаются и перебивают друг друга, создавая неоднородный ритм повествовательного течения романа.

Обращение Пастернака к фольклору чуждо избирательности, в равной степени характерной и для литературы XIX века, с ее идеализацией фольклорной традиции, и для модернизма, искавшего в фольклоре в первую очередь шокирующее «остранение» художественных конвенций. Мы встречаем в «Докторе Живаго» следы и фольклорных жанров, чья высокая ценность издавна санкционировалась культурной традицией, таких как духовный стих, заклинание, историческая и протяжная лирическая песня; и таких, интерес к которым пробудился лишь в начале XX века, как скабрезная частушка, сентиментальный городской романс или «жестокая» лубочная мелодрама. Пастернак не затушевывает такие свойства фольклорного текста, как стилистическая пестрота, алогичность смысловых переходов, обилие беспорядочных словесных нагромождений и смысловых контаминаций, — но и не противопоставляет их традиционному «высокому» образу народного искусства. «Как завороженный» вслушивается Живаго в «бредовую вязь» неочищенного, не выправленного литературной обработкой словесного потока, с равным вниманием вбирая в свой духовный опыт старинные заговоры, обрывки духовных стихов и преданий, «непечатные» частушки или «цветистую болтовню» возницы Вакха, сама личность которого являет собой живой пример контаминационного хаоса.

Разноречивость фольклорного сознания и дискурса, не подчиняющегося ни традиционной ценностной шкале, ни ее авангардному отрицанию, приобретают для Пастернака особое значение в качестве одного из воплощений древнерусской книжной и народной христианской традиции, а в конечном счете — всего раннего христианства. Пастернак подчеркивает такие черты христианской традиции, как сосуществование различных канонических и апокрифических версий и многосоставность самого Священного Писания. Говоря о том, что в Евангелии образы Ветхого Завета пронизываются мотивами, восходящими к Ветхому Завету, Живаго замечает:

> В этом частом, почти постоянном совмещении, старина старого, новизна нового и их разница выступают особенно отчетливо (XIII: 17)

В свою очередь текст Евангелия подвергается различного

рода сдвигам и контаминациям в рукописной и в особенности в народной религиозной традиции. История христианства (в частности, русского) предстает в романе в виде культурного палимпсеста, в котором различные версии священных текстов наслаиваются друг на друга, сосуществуя в многоголосном звучании. (Символический образ христианства как разноречия множества голосов, обращенных к Богу, в романе воплощаемый в разноголосице его стилевой просодии, в точности соответствует идее контрапункта как способа обращения к Богу в многовековой традиции религиозной музыки, от Палестрины до Баха, Моцарта и Бетховена. Его, пожалуй, самым ярким авангардным воплощением можно признать оперу Шенберга «Моисей и Арон», в которой голос Бога, обращающегося к Моисею, передается хором, разные голоса которого поют на всех двенадцати тонах хроматического звукоряда.)

Самой яркой реализацией этой художественной идеи является сцена, в которой Живаго осматривает после очередного сражения тела белого офицера и красногвардейца. У обоих он обнаруживает на груди ладанку с текстом молитвы-заклинания, восходящей к одному и тому же источнику — девяностому Псалму. Но у первого текст представлен в правильной церковнославянской версии, тогда как у второго он дан в фольклорной версии, искаженной контаминациями и народными этимологиями; «скрещенья судьбы» участников гражданской войны пересекаются здесь со «скрещениями» различных линий русской христианской традиции:

> В псалме говорится: Живый в помощи Вышнего. В грамотке это стало заглавием заговора: «Живые помощи». Стих псалма: «Не убоишься <…> от стрелы летящия во дни (днем)» превратился в слова ободрения: «Не бойся стрелы летящей войны». «Яко позна имя мое», — говорит псалом. А грамотка: «Поздно имя мое». «С ним есмь, в скорби, изму его…» стало в грамотке «Скоро в зиму его» (XI: 4).

Канонический текст искажается, «перевирается» в рукописной и устной передаче, превращается в апокриф, чтобы вернуться в сакральную сферу в виде заговора-заклинания, сама темнота которого служит знаком его мистической силы. То, что казалось лишь порчей и уничтожением под воздействием необратимого хода времени, предстает в виде вселенской «симфонии» мировой памяти:

> Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в

> последних словах ворожеи заподозрить начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивающимися искажениями превращенные в апокриф. Их целыми веками коверкали знахари и сказочники, устно передавая из поколения в поколение. Их еще раньше путали и перевирали переписчики. Отчего же тирания предания так захватила его? Отчего к невразумительному вздору, к бессмыслице небылице он отнесся так, точно это были положения реальные? (XII: 7)

Сама фамилия героя являет собой наглядный пример искажения-забвения, в котором, однако, обнаруживается провиденциальный символический смысл. Имя ‘Живаго’ восходит к выражению из церковнославянского текста Евангелия: Сын Бога Живаго (Матф. 16:16; Иоанн 6:69)[175]. Превращение осколка священного текста в современную фамилию с типично «московским» звучанием[176] переосмысливает архаическую форму родительного падежа прилагательного как именительный падеж существительного — процесс, подобный превращению «живый в помощи» в «живые помощи» в заклинательной «грамотке». И однако, христологическая аллюзия, проглядывающая в имени героя в секулярном сдвиге, получает реализацию в его книге стихов, поэтическое повествование которого движется по канве евангельского рассказа.

Антиподом контрапункта является гомофонная упорядоченность. Феномены этого рода неизменно упоминаются в романе с резко отрицательной оценкой. В одном месте Лара буквально передает идею духовного конформизма в терминах хорового пения в унисон: «вообразили, <…> что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями» (XIII: 14). В другой раз она противопоставляет ложную упорядоченность, при которой каждый феномен всегда равен самому себе, бесконечным «переплетениям», свойственным настоящей жизни и настоящему искусству:

> Это ведь только в плохих книжках живущие разделены на два лагеря и не соприкасаются. А в действительности все так переплетается! Каким непоправимым ничтожеством надо быть, чтобы играть в жизни только одну роль, занимать одно лишь место в обществе, значить всегда одно и то же! (IX: 14)

Одной из жертв «гомофонной» психологии является Антипов. Вступая в Юрятин в качестве командира карательного отряда, он

отказывается от возможности увидеть семью, поскольку такое совмещение двух разных жизненных «хронотопов» кажется ему невозможным; встреча с семьей должна произойти «с красной строки», после завершения текущей фазы его жизни:

> А вдруг жена и дочь до сих пор там? Вот бы к ним! Сейчас, сию минуту! Да, но разве это мыслимо? Это ведь из совсем другой жизни. Надо сначала кончить эту, новую, прежде, чем вернуться к той, прерванной. Это будет когда-нибудь, когда-нибудь. Да, но когда, когда? (VII: 31)

Само собой разумеется, что в этом отношении, как и во многих других, Антипов выступает в качестве «антипода» главного героя. Рационализм Антипова, «обесцветившее» его (по словам Лары) подчинение отвлеченной идее находит свое выражение в исповедуемом им линейном принципе жизненного пути. Соответственно, отказ, вернее неспособность Живаго следовать предустановленным принципам, в силу которой его поведение то и дело оказывается «невпопад» не только с рациональной логикой, но и с моральными конвенциями, проявляет себя в интенсивных контрапунктных наложениях. «Две любви» Живаго не сменяют и не отменяют одна другую, — подобно его занятиям медициной и поэзией, противоречивому отношению к революции, намерению писать стихи и прозу:

> Изменил ли он Тоне, кого-нибудь предпочтя ей? Нет, он никого не выбирал, не сравнивал. (IX: 16)

Парадоксально (но вполне логично с точки зрения контрапунктной логики течения жизни), именно «выбор» в этой ситуации представляется Живаго «пошлостью». Невозможность для героя романа вступить на один какой-либо путь придает многим ситуациям в его жизни видимость безвыходности. Но разрешение жизненных контрапунктов заключается в их собственной природе. Неравномерность движения различных жизненных нитей приводит к тому, что они разрешаются столь же непредвиденным образом, как до этого сошлись в узел, казавшийся неразрешимым:

> Что будет дальше? — иногда спрашивал он себя и, не находя ответа, надеялся на что-то несбыточное, на вмешательство каких-то непредвиденных, приносящих разрешение обстоятельств. (IX: 16)

Афористическое выражение эта жизненная позиция находит в пословице: «Жизнь прожить — не поле перейти», завершающей стихотворение «Гамлет». ‘Не поле перейти’ — то есть не пройти прямым путем, подчиненным обозримой цели. Своим «лубочным» тоном, казалось бы, диссонантным по отношению к высокому настрою трагического размышления, которым проникнуто стихотворение, пословица утверждает этот метафизический принцип не только в повествовательной, но и в стилевой сфере: и в отношении своей стилевой и жанровой фактуры роман — это не «поле», обозримое в единой перспективе.

4. О жанре «Доктора Живаго»

Контрапункт пастернаковского повествования — это растекание разнотекущих, перебивающих друг друга нарративных линий. След того или иного эпизода просматривается в дальнейшем течении романа, где он выступает в новых ситуативных «положениях», высвечивающих все новые грани его смысла. Различные черты той или иной ситуации пускаются в свободное плавание по пространству романа в качестве мотивов, заявляя о себе во все новых сочетаниях. В лабиринте их контрапунктных переплетений теряется линейная причинно-следственная связь между звеньями фабулы; смысл того или иного эпизода, казалось бы, вполне очевидный при его появлении, может предстать в кардинально новом ракурсе при последующих возвращениях составляющих его мотивов. Такая стратегия романного повествования воплощает в себе принцип свободного движения «качеств», о котором Пастернак-философ говорил как о принципиальном свойстве первичной, не оформленной разумом действительности, прикоснуться к которой способно только искусство.

Тот факт, что отдельные участники романного действия обладают лишь частичной информацией о происходящем, типичен для объективного повествования. Но роман Пастернака идет дальше в этом направлении, наделяя и читателя, и повествователя, а в подразумевании — и самого автора таким же частичным и отрывочным знанием. Иногда читателю доверительно сообщается то, чего персонажи знать не могут; но вопрос о том, куда ведет эта «секретная» (по отношению к героям романа) информация, и ведет ли она вообще куда-нибудь, остается открытым.

> Скончавшийся изуродованный был рядовой запаса Гимазетдин, кричавший в лесу офицер — его сын, подпоручик Галиуллин, сестра была Лара, Гордон и Живаго — свидетели, все они были вместе, все были рядом, и одни не узнали друг друга, другие не знали никогда, и одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждать обнаружения до следующего случая, до новой встречи. (IV: 10)

В других случаях и читателю не сообщается прямо о состоявшемся «скрещении судеб», и только соотнесение разных повествовательных линий — последовательности фактов,

образных ассоциаций, слов и мыслей героев, — нередко протекающих вне всякой очевидной связи друг с другом, встроенных в различные контексты и повествовательные планы, — позволяет обнаружить в казалось бы случайном сочетании компонентов какой-либо ситуации заряженное смыслом контрапунктное «положение».

Таков, например, внешне как будто не очень важный и даже несколько наивный (в силу слишком явного сходства с «Смертью Ивана Ильича») эпизод неудачной попытки Анны Ивановны помочь в установке гардероба, закончившейся ее падением со стремянки. Одно его следствие вполне очевидно — это последовавшая болезнь и смерть Анны Ивановны. Другое обнаруживается скоро и тоже лежит в русле линейного развития фабулы: умирая, Анна Ивановна завещает Живаго и Тоне пожениться, окончательно санкционировав их переход из подросткового пуризма (сродни «христианизму» Жени Люверс и тому, что говорилось о «романтизме» в «Охранной грамоте») во взрослую жизнь. Впрочем, и тут не все обстоит так просто с линейной каузальностью. Отправляясь после разговора с Анной Ивановной на праздник у Свентицких, Живаго по пути замечает свет свечи в одном из окон, и почему-то это впечатление спонтанно кристаллизуется в его сознании в стихи «Свеча горела на столе / Свеча горела». Мы видим первое, пока глубоко скрытое, вступление темы любви Живаго и Лары (и отражения ее в стихах). В этом «положении» обнаруживается, что толчком к будущему развертыванию темы послужил эмоциональный настрой героя в этот момент, вызванный внезапным сдвигом в отношениях с Тоней после слов Анны Ивановны («Недавняя сцена у Анны Ивановны обоих переродила. Они как будто взглянули друг на друга новыми глазами»). Сцена у Анны Ивановны дает толчок движению, ведущему к последствиям гораздо более отдаленным и косвенным, чем те, которые служат ее непосредственным, логичным следствием. Таким образом, наглядно воплощаются слова Живаго о бессмертии, с которыми он ранее обращался к Анне Ивановне: она продолжает жить после смерти не просто в памяти близких, но в отдаленных последствиях своего присутствия в их жизни.

Но вернемся к эпизоду с «гардеробом». Его гораздо более отдаленные и менее очевидные нарративные последствия обнаружатся, если мы обратим внимание на всех действующих лиц, участвовавших в этой сцене:

> Собирать гардероб пришел дворник Маркел. Он привел с собой шестилетнюю дочь Маринку. Маринке

дали палочку ячменного сахара. Маринка засопела носом и, облизывая леденец и заслюнявленные пальчики, насупленно смотрела на отцову работу. (III: 1)

Марина — последняя женщина в жизни Живаго, и в эпизоде с гардеробом происходит первое «скрещение» их судеб. Понимание этой, пока никому не видимой связи бросает отсвет на, казалось бы, мало интересную болтовню Маркела во время работы: он говорит о неравных браках, имея в виду, конечно, не матримониальные перспективы Маринки, а самого себя в молодости — он, оказывается, в свое время упустил возможность жениться на «богатой невесте». В том же тоне бахвальства говорит он о всевозможной дорогой мебели, которая «проходила через его руки», связав таким образом тему мезальянса с установкой гардероба. (Предстоящая в будущем женитьба Живаго на Маринке действительно окажется мезальянсом, но в совершенно неожиданном смысле: невыгодной партией, вызывающей недовольство Маркела, станет деклассированный и не имеющий никаких средств Живаго.) В тривиальной ситуации заложено зерно будущей судьбы героя — не в смысле эмпирической каузальности, но в смысле над-эмпирического соположения, в силу которого то, что выглядело незначимой и случайной «смежностью», оборачивается исполненным смыслом «соответствием» (в смысле символистских correspondences), определяющим течение судьбы героя.

Читатель волен интерпретировать смысл этой «метонимии» контрапунктных повествовательных линий по-разному: как указание на роль подсознательных нитей воспоминаний, незримо направляющих судьбы героев при их новой встрече много лет спустя и при совершенно различных обстоятельствах, либо как знак мистического предопределения; как иронический сдвиг типичного романного повествовательного хода (герой впервые встречает героиню ребенком, чтобы в конце концов, после многих перипетий, с ней соединиться: «Война и мир», «Дэвид Копперфильд», «Два капитана»), либо как его наивное воспроизведение, не замечающее собственной парадоксальности. Заметим, что таким образом и третья любовь Живаго, как и две предыдущие, оказывается осененной присутствием Анны Ивановны и случившимся с ней несчастьем. Узнал ли сам Живаго, при новой встрече с Маркелом и Мариной в предпоследней главе, этот сигнал судьбы, посланный из далекого прошлого, не склонил ли именно отклик этого сигнала в его душе некую чашу весов судьбы, результатом чего и стала его последняя женитьба? Или мы призваны в свидетели тайного голоса судьбы, посылающего

молчаливое сообщение о мистической предвиденности «распорядка действий»? Или, наконец, источником этого и подобных ему стечений обстоятельств является личность самого героя, его поэтическое сознание, заставляющее его искать символические сопряжения во всех, даже самых незначительных житейских впечатлениях, превращая события, объективно никак не связанные друг с другом, в диалогическую перекличку голосов его духовного мира?

Повествователь «Доктора Живаго», а вслед за ним и читатель, заняты тем же, чем заняты персонажи романа: они ловят обрывки расползающейся жизненной ткани, попадающиеся на их пути зачастую совершенно случайно, стремясь сложить какой-то смысл из доставшихся им кусков романной «книги жизни». Различные персонажи — Веденяпин, Лара, Гордон, Антипов и, конечно, заглавный герой романа — делают это каждый по-своему, в меру своей заведомо отрывочной осведомленности и всегда ограниченного, а иногда и явно ложного понимания. Их реакции, иногда открыто заявленные, но часто молчаливо подразумеваемые, образуют своего рода субъективные силовые поля, оказывающие воздействие на то, как воспринимается то или иное событие, а в конечном счете и на само это событие. Все, что остается и героям романа, а вслед за ними и читателю, — это пытаться реконструировать контрапунктные линии, из моментального стечения которых возникают те или иные «положения».

Тут необходимо заметить, что свободное блуждание посреди постоянно перемещающихся «качеств» действительности, при котором смысл открывается внезапно и случайно, как момент некоего «совпадения», не только составляет основу художественного мышления Пастернака, но обнаруживает сродственность с самосознанием символизма. Субъект символизма, по словам программного стихотворения Бодлера, ощущает себя проходящим сквозь «лес символов», которые обмениваются «понимающими взглядами» у него за спиной[177]. Эффект понимания оказывается моментом, когда субъекту удается «перехватить» это переглядывание символов, обнаружив между ними некое «соответствие».

Юрий Живаго — человек Серебряного века. В его мыслях, поступках, наконец в его стихах воплощены черты философского и эстетического сознания эпохи, в частности, психология жизнетворчества, с его воззрением на жизнь как на текст, пронизанный символическими соответствиями. На протяжении всего романа Живаго наблюдает все то, что встречается на его жизненном пути, отслеживая в являющихся ему жизненных

ситуациях сошедшиеся в них линии, позволяющие разглядеть в событии, по видимости случайном и неважном, провиденциальный смысл. Временами драматические стечения повествовательных линий предстают в ореоле откровения: ярким пятном света, резко выступающим из окружающей темноты, словно под лучом прожектора на сцене. Такова немая сцена между Ларой и Комаровским в «освещенном лампой круге», когда Живаго, оказавшегося ее случайным свидетелем, поражает магическая власть Комаровского над девушкой, вызывающая аналогии с гипнотическим сеансом или цирком (II: 21); таков письменный стол, освещенный лампой, за который Живаго садится ночью в Варыкине, чтобы начать писать стихи; сюда же, конечно, относятся «подмостки» с направленными на них тысячами биноклей-звезд в стихотворении «Гамлет»; но, может быть, самым важным моментом такой «световой вспышки» является Рождественская звезда.

Однако это осознанное героем и открыто им заявленное ощущение себя на символических «подмостках» возникает лишь в немногие кульминационные моменты. В целом происходящее в романе отличается от символистской охоты за сверхсмыслами тем, что в последнем случае поиск «соответствий» выдвигается на передний план, оттесняя прямую житейскую ценность переживаемых ситуаций, превращая их в фантомы субъективного сознания. Субъект символистского повествования не столько «живет», сколько извлекает из жизни знаки символических соответствий. Линейное течение событий отходит на задний план, перекрываясь густой сеткой лейтмотивных соответствий; роман в целом читается, как сплошная череда лейтмотивных смысловых вспышек. Так построено повествование у Пруста, таков «Петербург» Белого, «Мастер и Маргарита» Булгакова.

В отличие от этого, в романе Пастернака на передний план выдвинуто течение «жизни». Соответствия возникают не столько между точечными образами, сколько из имплицитных сближений различных событийных линий. Герой Пастернака в первую очередь именно «живет», принимая все, что посылает ему течение обстоятельств. Он подчиняется спонтанному ходу событий, предоставляя моментам, когда разные событийные цепочки сходятся «точка против точки» относительно друг друга, самим «попасться» ему навстречу и оставить свой отпечаток в его душе. Делает он это чаще всего молчаливо, а может быть, в самый момент «встречи» и неосознанно. Вместо целенаправленного поиска смысла, герой романа — а вместе с ним и романное повествование в целом — блуждает без всякого направления и цели, случайно натыкаясь на нечто, что может быть принято за

символические соответствия. Любая деталь, встретившаяся герою на жизненном пути, может обернуться символическим сообщением, стоит лишь обнаружиться некоему контрапунктному ответу-отголоску — обнаружиться при обстоятельствах, сколь угодно разобщенных с первоначальным появлением темы. Это открытый поиск, в котором символический смысл приоткрывается невзначай, посреди самоочевидной обыденности, и всегда имеет частичный и неокончательный характер — до следующего «положенья», в котором сойдутся тематические нити. Кардинальная философская мысль Пастернака о постижении действительности как непреднамеренном акте «случайного» прикосновения, оставляющего след-пятно в «свежевыкрашенной» душе, — мысль, получившая множество воплощений и в его лирической поэзии, и в рассуждениях об искусстве, — реализуется здесь в грандиозном плане крупномасштабного романного повествования.

Когда Гордон и Дудоров обвиняют Живаго в том, что он опустился, «отвык от человеческих слов», потерял связи с людьми и жизнью, замкнулся в «неоправданном высокомерии», герой романа сохраняет молчание либо отделывается ничего не значащими, жалкими в своей банальности репликами: «Мне кажется, все уладится. <…> Вот увидите. Нет, ей-богу, все идет к лучшему. <…> Во всяком случае, извините, отпустите меня» (XV: 7). Лишь внимательное вглядывание в течение романа позволяет обнаружить под этой неартикулированной оболочкой следы духовной работы, результаты которой лишь изредка прорываются на поверхность во внезапных, как будто беспричинных сменах настроения героя и хода его мыслей, в его поступках, часто по видимости иррационально импульсивных, и, конечно, в его поэтическом творчестве. Нам остается только догадываться, какой отклик некое «соответствие» могло найти в душе Живаго, и как этот отклик мог повлиять на его последующее поведение в той или иной ситуации. Это отсутствие (на поверхности) субъективной интерпретирующей воли придает контрапунктным стечениям в романе специфический характер: то, что в типичном символистском повествовании, пронизанном лейтмотивными соответствиями, выглядело бы как искусное соположение, у Пастернака зачастую принимает вид наивно-мелодраматических «невероятных совпадений», либо излишества банальных, не относящихся к делу деталей.

* * *

Чтобы показать, как конкретно работает в повествовании принцип контрапунктных переплетений, рассмотрим с некоторой степенью подробности ряд эпизодов, в которых переживание героем его жизненного опыта как саморазвертывающихся линий развития и, соответственно, влияние его самосознания на сам ход этих линий предстает с большой наглядностью.

Эпизод первый (I: 2). В ночь после похорон матери Юры Живаго (их описанием открывается роман) разразилась снежная буря:

> Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

Стук напоминает ему об умершей матери (как отзвук «отбарабанившего дождя комьев» на ее могиле); он вызывает у мальчика импульсивное «желанье одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять».

Определение «сверхъестественный», в этом контексте выглядящее как банальный эпитет (типа ‘красота просто сверхъестественная’), в ином ракурсе может восприниматься как намек на скрытое присутствие на сцене некоего мистического начала. Возможность такого направления мыслей подкрепляется множеством мелких деталей: и тем, что действие происходит в монастыре, куда Юру привез дядя, и его священнический сан, в силу которого он назван (единственный раз именно в этом месте романа) «отец Николай», и как бы невзначай упомянутое время действия — «канун Покрова». Праздник Покрова Богородицы связан с видением Богородицы, явившимся св. Андрею Юродивому (X в.): он увидел Богородицу простершей белый покров над народом, молившимся в церкви о защите. В этом месте романа герой назван «Юра», но впоследствии мы узнаем его полное имя — Юрий Андреевич. Подобно тому как его фамилия звучит далеким отголоском евангельского ‘Сын Бога Живаго’, так и его имя реализует со сдвигом имя Андрея Юродивого. Картина природы, открывшаяся Юре, приникшему к стеклу окна, как будто молчаливо напоминает о чуде Покрова: «С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами».

Мистическая аура ситуации, по-видимому, не ускользнула от «отца Николая», реакция которого на происходящее описана следующим образом: «Проснулся дядя, говорил ему о Христе и утешал его, а потом зевал, подходил к окну и задумывался». Мы не знаем, о чем «задумывался» Веденяпин. Вектор повествования,

повернувшийся было в направлении поиска символического смысла (в полном согласии с духовным профилем философа), тут же перебивается тривиальной «реалистической» деталью («зевал»). Что касается самого Юры, он в этот момент едва ли «задумывается» о мистических подтекстах. Все, что он ощущает — это то, что открывшаяся ему картина как-то связана со смертью и похоронами матери, и что это воспоминание вызывает в нем импульсивное стремление «бежать на улицу, чтобы что-то предпринять».

В этом эпизоде сошлись несколько тем, каждой из которых в дальнейшем предстоит раздельное существование. Но след момента, когда они сошлись в тесном контрапунктном соположении, протянется к их последующим вступлениям. Когда Живаго, приникшего к окну трамвая, внезапно посещает мысль о смерти, вызвав импульсивное желание вырваться из духоты трамвая наружу роковой порыв, который и стал причиной его смерти, — или когда в его отношениях с Ларой пунктиром проходит бытовая деталь, на первый взгляд досадная своей неуместной банальностью, — белоснежные накрахмаленные простыни, а также суета и «стук», сопровождающие стирку и глажение, — мы оказываемся в моментах новых схождений узнаваемых тем. Узнает ли их сам герой, не являются ли некоторые его поступки, казалось бы, лишенные логики, следствием именно таких моментов молчаливого узнавания, — остается вопросом, от прямого ответа на который роман уклоняется; возможность символического смысла прячется за бесконечными переплетениями объективно-безразличных событийных линий.

Эпизод второй (1:6) происходит через несколько месяцев. Юра молится об умершей матери:

> Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропадающем отце. <…> И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз. — Подождет. Потерпит, — как бы подумал он. Юра его совсем не помнил.

Между тем, именно в это самое время (сопоставляя некоторые мелкие детали, можно прийти к выводу, что в точности в тот самый момент), когда Юра «вдруг» вспомнил, что он не помолился об отце, и все-таки не стал молиться, его отец кончает жизнь самоубийством, выбросившись из поезда. Опять-таки, в романе ничего не сказано о том, связалась ли в сознании мальчика (или впоследствии, ретроспективно, в памяти Живаго) смерть отца с тем, что сын его «покинул» в критический момент.

Все, что мы увидим впоследствии — это то влияние, которое раннее переплетение нитей судьбы героя и его отца могло иметь на ход его мыслей и, как следствие, на его поведение.

Эпизод третий (V: 8–9). Накануне отъезда Антиповой с фронта происходит последний разговор ее с Живаго, полный для обоих скрытого смысла. Фоном служит очередная «реалистическая» бытовая деталь: Лара гладит белье, от утюга поднимается пар, и в самом драматическом месте разговора его прерывает запах паленого, — в волнении она забыла об утюге и «прожгла кофточку» (невозможно не поморщиться от сниженной банальности этого выражения); с досадой Лара «со стуком» опускает утюг на конфорку, ставя символическую точку в их общении — как оба полагают, навсегда.

После отъезда Лары Живаго остается в опустевшем доме вдвоем с мадемуазель Флери. Ночью их будит настойчивый стук; оба сначала думают, что это вернулась Лара, но за дверью никого не оказывается. Живаго немедленно находит «естественное» объяснение случившемуся, которое он и предлагает своей собеседнице: «А тут ставня оторвалась и бьется о наличник. Видите? Вот и все объяснение!» Мы, однако, уже знаем, какой символический смысл мог кристаллизоваться в его сознании в связи с мотивом ночного стука в окно. Заметим, что, помимо памяти о ночи после похорон матери, идея о том, что таинственный ночной стук возвещает о посещении ангела смерти, имеет самое широкое распространение в качестве художественного символа либо суеверной приметы. Ответ на вопрос, кому из двух присутствующих адресована эта тайная весть, не только остается открытым, но сам вопрос повисает в воздухе, заслоняясь банальным внешним объяснением. Но воспоминание об этом моменте обретет новую жизнь в конце романа, когда Живаго и мадемуазель Флери вновь сойдутся на «жизненном ристалище».

Одновременно, однако, «стук» в этой ситуации служил напоминанием о Ларе. В этом положении он выступал как стук глажения, напоминающий о белоснежном «покрове» (отсюда и упоминание «кофточки»). Воспоминание об Антиповой получает соположение и с посещением ангела смерти, и с комплексом ‘белый покров — Андрей Юродивый и его миссия защиты погибающих’.

Эпизод четвертый (VIII: 4–6). Семья Живаго подъезжает к Юрятину. На разъезде перед городом, когда поезд «без конца разъезжал взад и вперед по забитым путям», к ним присоединяется Самдевятов, который сообщает им различные сведения о городе. Среди городских достопримечательностей он

между прочим называет городскую библиотеку и упоминает сестер Тунцевых, одна из которых работает в библиотеке. Живаго известно, что до войны Антипова жила в Юрятине, куда она, скорей всего, и вернулась; эта мысль, явно не высказанная (ни им самим, ни повествователем), окрашивает и сведения, сообщаемые Самдевятовым, и разворачивающуюся под разными углами, во все новых перспективах (как бы воплощением контрапунктных перемещений) панораму города, придавая им смысл невысказанного вопроса или провиденциального знака. Разговор происходит под стук вагонных колес, настолько громкий, что говорить приходится, «надрываясь от крика». В разворачивающейся городской панораме то и дело выступает на передний план рекламная надпись (пережиток минувшей эпохи, нелепый в новой действительности) «Моро и Ветчинкин. Сеялки и молотилки». Упоминание молотилок идеографически дублирует стук колес, как бы педалируя факт его появления; в таком же молчаливом подразумевании, французская фамилия на рекламе напоминает о мадемуазель Флери и пережитом совместно с нею явлении «memento топ» ночного стука. Когда на очередном разъезде Самдевятов сходит с поезда, Тоня произносит сакраментальную фразу, относящуюся, конечно, к полезности нового знакомства: «По-моему, человек этот послан нам судьбой», — на что Живаго отвечает стандартной для подобных случаев репликой: «Очень может быть, Тонечка». Какой смысл эта незначащая фраза могла получить на фоне всех ассоциаций, молчаливо присутствовавших в сцене, остается неясным, в тот момент, быть может, и для самого героя.

Эпизод пятый (IX: 5). Доктор болен: у него кашель и прерывистое дыхание, и эти незначительные симптомы приводят его, непостижимым как будто образом, к очередному «пророческому» диагнозу: наследственная болезнь сердца, от которой умерла его мать и от которой, как он теперь понимает, предстоит умереть и ему. Диагноз выглядит тем более неожиданным, что симптомам тут же находится объяснение, даже еще более тривиальное, чем обыкновенная простуда: в комнате идет глаженка, стоит легкий «угар» от углей утюга и запаха глаженого, а также слышится стук — «лязганье» крышки утюга. Эта картина «что-то напоминает» герою: «Не могу вспомнить, что. Забывчив по нездоровью». Воспоминание доктора идет окольными путями: не от мотива к его прямому прецеденту, а через переплетение различных линий, в которых этот мотив, явно или в подразумевании, принимал участие. Вместо воспоминания о разговоре с Антиповой под аккомпанемент «утюга», память доктора выносит на поверхность мысль о Самдевятове,

доставленное которым мыло и дало толчок хозяйственным хлопотам. Это воспоминание вызывает у него внезапное решение — поехать в город, в библиотеку. Ночью доктору снится «сумбурный сон», от которого в памяти у него остается только разбудивший его звук женского голоса: еще один таинственный «зов», смысл которого, как и личность зовущей, остается невыясненным, по крайней мере на поверхности сознания героя.

Внешняя канва эпизода следует банальным сцеплениям мыслей, типичным в повседневной жизни: кашель и прерывистое дыхание — запах угара от утюга как его источник — стирка и глаженка, затеянные по случаю привезенного Самдевятовым мыла — воспоминание о его рассказе о городской библиотеке и решение туда съездить. Но именно эта банальная внешняя, бытовая ситуативная канва позволяет связать между собой две внутренние пружины состояния героя. Предчувствие встречи с Парой и диагноз-откровение о своей собственной смерти (в которой ему предстоит повторить смерть матери) являются герою в сопряжении через посредство «утюга», с его удушающим угаром (не забудем «прожженную кофточку») и стуком.

Эпизод шестой (XV: 12): смерть Живаго. Наблюдая из трамвая то и дело появляющуюся и вновь пропадающую из глаз старую даму, Живаго, по-видимому, не узнает ее; что это была мадемуазель Флери, сообщается читателю уже после его смерти. Его внимание, однако, привлекает деталь ее туалета — шляпка «с полотняными ромашками и васильками»; читатель может лишь догадываться, что эта символическая деталь — эмблема имени *Fleury* — направляет его воспоминания по определенному пути, а вместе с ними и его дальнейшие мысли и поступки. Очередное «невероятное совпадение» — то, что проходящая по улице дама действительно оказывается мадемуазель Флери, — лишь делает буквальным символическое совпадение, в силу которого неведомая дама с цветами на шляпке оказывается «заместительницей» Флери в сознании героя.

Новая встреча с мадемуазель Флери — вернее, с напоминанием о ней, — связывает переживаемый момент с той ночью, когда им обоим одновременно явился таинственный «стук». В сознании Живаго этот неожиданно явившийся след прошлого вызывает ожидание, что на оставшийся неразрешенным вопрос, к кому из них относилось мистическое посещение, пришло время получить ответ. Это подразумеваемое состязание на жизненном «ристалище» заканчивается поражением героя — его смертью; тем самым разрешается вопрос о том, к кому их них приходил мистический «посетитель».

> Не обращая внимания на выкрики, он прорвался сквозь толчею, ступил со ступеньки стоящего трамвая на мостовую, сделал шаг, другой, третий, рухнул на камни и больше не вставал. <…> Толпа росла. Подошла к группе и дама в лиловом, постояла, посмотрела на мертвого, послушала разговоры и пошла дальше. <…> [О]на пошла вперед, в десятый раз обогнав трамвай и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его.

Мысль о смерти прочно связывалась в сознании героя с матерью. Поставленный им самому себе смертельный диагноз служил явным «соответствием» болезни сердца, от которой умерла его мать; катализировавший диагноз стук утюга также отсылал (вместе с мыслью о Ларе) к воспоминанию о стуке снежных хлопьев в окно и белых «пеленах» метели в ночь похорон матери. Поведение Живаго в трамвае, когда он отчаянно пытается открыть окно, корреспондировало с его чувствами в ночь после похорон, когда мальчик, разбуженный стуком, приник к окну, порываясь куда-то бежать, «чтобы что-то предпринять». Однако за внешне очевидной причиной смерти Живаго от приступа сердечной болезни в душном трамвае проступает другое соответствие, бросающее новый свет на символический подтекст этого эпизода: аналогия между смертью героя и смертью его отца. Роковым шагом для Живаго оказывается его порыв выскочить из трамвая — импульсивный акт покидания «жизненного пути», повторяющий самоубийство отца, выбросившегося из курьерского поезда.

Ребенком, в момент смерти отца, Живаго забыл о нем, поглощенный мыслями об умершей матери, и это обстоятельство («забыл помолиться») могло оформиться в его сознании как символическая (или мистическая) причина, склонившая весы судьбы отца в сторону самоубийства. Позднее, в размышлениях о собственной смерти, доктор связал ее только с памятью о матери и ее болезни; он опять не вспомнил об отце. Поведение Живаго в трамвае может быть истолковано как внезапное осознание им того, что все это время он ошибался в истолковании вести, принесенной ангелом смерти, и эта ошибка была продолжением первоначального рокового «забывания». Истинный смысл этой вести состоял в том, что смерть Живаго станет повторением смерти отца. Мотив стука — знак, о символической значимости которого в качестве memento mori герой, по-видимому, давно уже догадывался, — указывал не на биение «аорты» (наследственную сердечную болезнь), но на лязг колес на рельсах. Внезапно, как бы вспышкой (вспышкой искр короткого замыкания и вспышкой

молнии, возвещающей начало грозы), открывшееся герою понимание совпадает с моментом его смерти.

Примечательно, однако, что тайная связь с отцом, которую Живаго, до последней минуты откровения, не сумел разглядеть в своих жизненных поисках и медицинских наблюдениях, открывается его поэтическому сознанию. Жизнь «Юрия Андреевича», с момента памятной ночи в «канун Покрова», протекала под знаком связи с памятью о матери; эта связь кажется с полной недвусмысленностью запечатленной в его имени, репродуцирующем (хотя и со сдвигом) имя Андрея Юродивого. Что таким же символическим образом (и тоже со сдвигом) фамилия «Живаго», с ее «сыновним» подтекстом, указывает на связь с отцом, остается нереализованным в жизненном поведении героя до самой его смерти, но мощно заявляет о себе в его стихах, в христологической проекции их лирического героя. Молитва лирического «я» головного стихотворения всего цикла «Гамлет» обращена к Богу Отцу: «Если только можно, авва Отче…»; именно им предвиден распорядок действий, определяющий «конец пути» лирического героя.

* * *

«Доктор Живаго» вызвал многочисленные и разноречивые критические отклики, в особенности в первое десятилетие после опубликования на Западе и в последние годы. В числе критиков немало тех, кто склонен считать роман в целом неудачей, несмотря на наличие в нем отдельных неоспоримо прекрасных фрагментов прозы, главным образом описательного характера, и, конечно, замечательного цикла стихов[178]. Другие, признавая высокие достоинства романа как художественного целого, относят эти достоинства к жанру лирической прозы, а не исторического эпоса, рассматривая «Доктора Живаго» как своего рода расширенную версию «Охранной грамоты» и «Детства Люверс»[179].

Действительно, отвлекаясь от тех свойств романа, которые могут рассматриваться как типичные образцы «прозы поэта», и обращаясь к компонентам его эпической формы — построению сюжета, развитию характеров, организации диалога, — невозможно не заметить многочисленные черты, которые легко интерпретировать как знак неумения автора строить полноценное эпическое повествование: «картонные» диалоги, составленные из клишеобразных реплик, иногда весьма дурного вкуса; неуклюжие переходы от диалога к монологу и от действия к комментарию;

наконец, изобилие банально-мелодраматических положений. Правда, нарочитая, граничащая с пародией шаблонность реплик действующих лиц отнюдь не чужда стилю Андрея Белого, а без мелодраматических поворотов действия не обходится ни один роман Достоевского. Однако «Доктор Живаго» превосходит возможные прецеденты по степени нарушений литературного хорошего тона, а главное, не предлагает достаточно ясной мотивировки, которая сделала бы авторскую «игру» с первых шагов понятной читателю. Но, пожалуй, самым сильным источником читательского дискомфорта при соприкосновении с романом является нагромождение в нем всевозможных совпадений, случайных встреч и стечений обстоятельств, которые сами герои романа то и дело вынуждены объявлять «немыслимыми» и «невероятными» и которые, однако, составляют едва ли главную пружину сюжета. Без вмешательства этих бесконечных deorum ex machina действие просто не могло бы развиваться. «Поэтика совпадений» — уместная скорее в плутовском романе[180], готическом «романе тайн»[181], наконец, в лирической прозе, от Гофмана и Одоевского до ранних прозаических произведений самого Пастернака, — способна поставить под сомнение принадлежность «Доктора Живаго» к романной традиции, как реалистической, так и модернистской[182]. Попытка объяснить подобные черты романа путем аллегорического истолкования его сюжета и характеров (например, представить их в качестве литературной трансфигурации Апокалипсиса или греческой трагедии[183]) игнорируют такую бросающуюся в глаза особенность романа, как его крайнюю жанровую пестроту и стилевую «неровность» — черты, как раз и дающие повод для критических оценок, а с другой стороны, открывающие широкий простор для каких угодно символических толкований и литературных параллелей; но главное — истолкование «Доктора Живаго» как некоей притчи означает, в сущности, еще одну форму непризнания за ним статуса полноправного романного повествования.

Принцип контрапунктного повествования, как мне кажется, позволяет дать разумный ответ на целый ряд подобного рода вопросов. В чисто эстетическом плане, принцип контрапункта означает, с одной стороны, разнообразие фактуры различных голосов и динамики их движения в ткани повествования, — разнообразие принципиально «беззаконное», убегающее от какой-либо сознательно построенной стратегии (в том числе и, может быть, в особенности — от стратегии рассчитанных амбивалентностей и нарративных ловушек à la Набоков), открытое для всяческих подозрений в неумелости или

провинциальном отсутствии вкуса, а с другой, в качестве другой стороны той же медали, — всевозможные встречи и совпадения, имеющие характер контрапунктных положений, насыщенность которыми далеко превосходит все мыслимые рамки объективного повествования, но и не афишируется в качестве заведомо парадоксального модернистского «приема». Нет ничего легче, чем указывать на все эти режущие глаза перебивы, относя их к погрешностям против элементарных принципов романного стиля и формы; точно так же, неопытный слушатель может воспринять сложный контрапункт как «сумбур вместо музыки» — какофонический хаос перебивающих друг друга голосов без всякой логики и порядка.

Вместе с тем, позволю себе еще раз подчеркнуть основной тезис настоящей книги, а именно, что для Пастернака не существует «чисто эстетического» плана. Поэтические и повествовательные приемы для него — это инструменты, позволяющие выйти в открытое пространство действительности, туда, где «пресеклись рельсы» разумного познания. Сама изощренность этого инструментария направлена не на то, чтобы сделать его более эффективным для выполнения некоей высокой и сложной задачи, — а, напротив, на то, чтобы сделать его «неэффективным», бьющим невпопад, потому что только таким образом появляется шанс убежать от диктата мысли, априорный характер которой не оставляет «основания для заблуждения». Роман Пастернака — это поиск смысла, в котором искомая цель не только ускользает, но постоянно изменяется в ходе и под влиянием самого поиска. Это стратегия, делающая всякого рода «заблуждения» — как содержательные, так и стилевые — не только возможными, но неизбежными и необходимыми.

Множественность потенциально значимых соответствий, под знаком которых проходит жизнь героя, их противоречащие один другому контрапунктные наложения оставляют открытым вопрос о конечном итоге его жизни. Является ли молчаливое принятие героем его судьбы символическим поражением-триумфом в схватке с жизнью либо жизненным крушением, повторяющим путь его отца; следует ли считать его стихи, чудом не исчезнувшие, мистическим итогом, поставившим жизненный путь их автора в контрапункт с пассионом «Сына Бога Живаго», или итогом является ужасная действительность, описанием которой заканчивается повествование романа (глава XVI)? Наконец, как соотносится философское сознание самого Пастернака с личностью и судьбой его героя? Является ли роман «охранной грамотой» по отношению ко времени, когда складывалась личность его автора, или, напротив, знаменует собой акт ухода и

отчуждения, в силу которого тотальная символизация сознания героя, воплотившая в себе перегретую духовную атмосферу Серебряного века, становится причиной его гибели? Правомерна ли его поэтическая идентификация с «Егорием Храбрым», или его поражение в схватке за «девицу-красу» как раз и означает крушение представляемых им ценностей перед лицом задачи освобождения «падшей» действительности?

Подобным же образом, и роман в целом оставляет открытыми многие вопросы, претензии, недоумения, могущие возникнуть при его прочтении. Роман «выходит на подмостки», предоставляя зрительному залу свободу его разглядывать с какой угодно точки и в какие угодно бинокли. Конечно, это можно сказать о любом художественном произведении. Но в случае с «Доктором Живаго» эта, в сущности неизбежная, судьба романа отражает философскую позицию автора, его взгляд на сущность и назначение искусства. Тщетно стали бы мы искать ключ, способный успешно интерпретировать «поэтику» «Доктора Живаго». Что перед нами — психологический роман в толстовских традициях, модернистский монтаж, интроспективное повествование, служащее внешней проекцией творческого сознания главного героя (Пруст, Томас Манн), мистерия-притча, версия соцреалистического романа о судьбе интеллигента в революции, наконец, склеенные с наивной неумелостью куски высокой «поэтической прозы» и массового рыночного романа? Все, что мы видим — это бесконечные переплетения «подобий» жанров стилевых модальностей и повествовательных линий, не согласующихся между собой, прерывающихся, расходящихся каждая своими путями, лишь для того, чтобы обнаруживать моментами неожиданные схождения, из которых как бы спонтанно, украдкой, молчаливо возникает какой-то смысл.

Глава 5. Кванты повседневности

1. Про эти стихи

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолку
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет месть,
Концы, начала заметет,
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,
И разгулявшийся денек
Откроет[184] много из того,
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут окунал.

(«Про эти стихи»: ПСС, no. 50)

Деиктический жест («эти стихи») придает стихотворению немедленность перформативного речевого акта: создание стихов совершается как бы симультанно с самими стихами как

поэтическим высказыванием. Эффект перформативности подчеркнут кулинарной метафорой поэтического творчества: стихи изготовляются, как некое блюдо, следуя кулинарному рецепту. Поистине авангардная острота этого блюда, приправленного толченым солнцем и стеклом (вспомним для сравнения мандельштамовское по-гомеровски плавное «немного солнца и немного меда»), сочетается с абсолютной идиоматической точностью, с какой начальные строчки говорят на языке поваренной книги: ‘истолочь [на доске] пополам с ‘открыть [крышку на две мин.]’; ‘дать [остыть до комнатной температуры]’[185], — все это, однако, со сдвигом в первое лицо перформативного субъекта. Конечно, точность кулинарного языка в стихе не буквальная, а фрагментарная: перед нами осколки поваренной книги, «истолченные» и перемешанные с иным языковым материалом; кулинарный рецепт стихов сам оказывается объектом псевдо-кулинарных операций. Чтобы добраться до этой банальности обыденного, нужно встать в позицию палеонтолога, реконструирующего целое по произвольному, случайно появившемуся на поверхности осколку, или Робинзона, силящегося воссоздать привычную среду обитания из найденных обломков. Но сама житейская привычность «истолченной» действительности не подлежит сомнению.

Сочетание ‘стекла’, ‘солнца’ и ‘тротуаров’ в свою очередь являет собой осколки типической литературной картины городского пейзажа в солнечный день — что-то типа ‘Солнце отражалось в стеклах окон’, ‘Солнечные блики играли на [влажном после дождя] тротуаре’, и т. п. Маяковский в «Я сам» саркастически цитирует образчик своих юношеских стихов, к писанию которых его побудило недолгое заключение в Бутырской тюрьме: «Солнце играло на главах церквей». («Исписал такими целую тетрадку. Спасибо надзирателям, при выходе отобрали, а то бы еще напечатал».) Если поваренный рецепт стихов говорит на идиоматическом языке житейских будней, то осколки пастернаковского пейзажа отсылают к идиоматической рутине литературных описаний.

Отличие стиха Пастернака от повседневной рутины, как бытовой, так и литературной, в том, что он представляет знакомую картину не в аккуратно сложенной последовательности, а беспорядочными скачками из одной перспективы в другую: солнце, истолченное пополам со стеклом — это его отражения в окнах многоэтажных городских домов, где оно дробится на тысячи осколков; падающие на асфальт блики этих отражений позволяют представить тротуары родом кухонной

доски, на которой совершается эта кулинарная операция; то, что солнечные блики «толкут» на асфальте, передает и движение, шум и гам улицы в погожий день, и предпраздничное настроение, создаваемое доносящимися из кухни звуками кулинарных приготовлений.

Кубистическая раздробленность картины, летучесть ее ракурсов не только не препятствует ее яркой осязаемости, но в сущности с большой точностью регистрирует то, как глаз осваивает видимое пространство, в данном случае панораму городского пейзажа, — не в целостном охвате, но перескакивая с предмета на предмет, с одного угла зрения на другой. То, что возникает в нашем представлении как целая картина («улица в солнечный день») — это уже конструкт мысли (или клише литературного описания), уложившей хаотически разбросанные моментальные снимки действительности в логически (либо риторически) легитимную пропозицию. Стих Пастернака стремится «убежать» от мысли, опередив ее на мгновение перед тем, как ей удастся поймать разбегающиеся отрывки неопосредованных впечатлений в плен апперцепции, надев на них «форму» узнаваемого целого.

Конечно, до известной степени это можно сказать о любом свежем поэтическом образе. Но Пастернак идет дальше многих в отношении той свободы, с какой он позволяет отрывочным снимкам-впечатлениям разбегаться в разные стороны либо, напротив, громоздиться одно на другое. Приведем для сравнения описания того же феномена — дробящиеся отражения солнца в окнах как приметы модернистского урбанистического пейзажа — у современных Пастернаку авторов: Москва «с разбитым вдребезги солнцем в стекле» у Булгакова; «В сто сорок солнц закат пылал» того же Маяковского. Сами по себе это яркие картины, но они статичны; образное зрение схватывает поэтическую картину целиком, а не беспорядочными скачками. Любопытным образом, в обоих пассажах присутствует и кулинарная тема: «пряничные» маковки московских церквей у Булгакова, «чай с вареньем», на который лирический герой Маяковского приглашает солнце. Но она отделена от картины дробления солнца отчетливой смысловой цезурой. Измельчение солнечного вещества не побуждает положить его в чай в виде варенья или испечь из него маковый пряник церковного купола; если бы это произошло (на манер того, как в «Охранной грамоте» белизна Миланского собора не просто вызывает сравнение со снежной или ледяной глыбой, но немедленно оборачивается порциями мороженого, подаваемыми в многочисленных кафе на площади), мы, наверное, могли бы сказать об этих пассажах, что

они — «в духе Пастернака». Дело не в том, чьи образы «лучше», а в том чувстве «хронической нетерпеливости» перед лицом разбегающейся действительности, с какой Пастернак беспорядочно дробит впечатления.

Но вернемся к ходу «этих стихов». С той же непредсказуемой стремительностью, с какой их читатель с самого начала погружается in medias res шумного водоворота улицы в солнечный день, мы внезапно переносимся в зимний хронотоп, знаком которого оказывается чердак с его низким потолком и сырыми углами. Именно это место, казалось бы, столь удаленное от обстоятельств, при которых стихи изготавливались, становится сценой, на которой они реализуются в декламации.

То, что в роли декламатора выступает чердак, а публикой, перед которой он раскланивается на темной и сырой эстраде, оказываются оконные рамы и зима, не очень удивит читателя, знакомого с образным миром стихов Пастернака. Превращение неодушевленных предметов в субъекты разумных действий и эмоциональных состояний является его характернейшей чертой. Тут скорее есть опасность слишком легко удовлетвориться общим, неконкретизированным пониманием, вытекающим из хорошо знакомых и ценимых черт пастернаковской «поэтики». В самом деле, если лодка колотится в сонной груди, если ветка, характерно человеческим жестом, подставляется ветру, чтобы определить, не время ль птицам петь, — то почему бы чердаку не задекламировать с поклоном рамам и зиме? Мы понимаем: «так говорит Пастернак», и шире, так, в таком роде, свойственно говорить «модернистской поэзии»[186], и это общее узнавание и вызываемый им эстетический отклик делают как будто бы излишними или даже неуместно наивными попытки предметно ответить на вопрос — что собственно здесь происходит? Однако удовольствоваться таким общим узнаванием образа как «характерно пастернаковского» (или характерно модернистского) как раз и означает заключить схваченное в нем жизненное впечатление в плен той самой апперцепции, ради попытки побега от которой Пастернак и решается надеть ливрею стихотворной «формы». Пастернаковский образ стремится убежать из подчинения «закону тождества». Он верен только самому себе: у него своя собственная, сугубо индивидуальная мотивация, пониманию которой никакие общие соображения, никакой опыт не помогают. Стихи Пастернака — всегда «эти стихи».

Итак: почему стихи, изготовленные по «летнему» рецепту (с истолченным солнцем в качестве ингредиента), «дают» попробовать сырым углам? и что побудило чердак задекламировать, как на эстраде? Чтобы оценить ситуацию во

всей ее неопосредованной конкретности, нужно вспомнить о распространеннейшем, каждому знакомом (по крайней мере, во времена Пастернака) ритуале домашнего быта: сезонном коловращении вставляемых с наступлением зимы и выставляемых весной дополнительных оконных рам (вспомним Аполлона Майкова: «Весна! Выставляется первая рама»). Когда рамы снимают, их убирают на чердак; осенью, напротив, отправляются на чердак, чтобы вернуть их в жилые помещения. Чердак служит также местом, где хранятся припасы, заготовленные в теплое время года: варенья, соленья, домашнее вино. Все это делает естественным (не с точки зрения поэтической риторики, а согласно бытовой логике, в предметном мире домашней рутины) поведение чердака, когда он раскланивается (жест, физической конкретности которого способствует его скошенный потолок) с покидающими летнее помещение рамами, одновременно приветствуя зиму, наступление которой их уход знаменует. Приход зимы означает также, что пришла пора заготовленных впрок припасов: время попробовать солнечное вино стихов, чей аромат «чудачеств, бедствий и замет» прянул к карнизу, когда его откупоривают. (Опять-таки, сравнение стихов с вином — это общее поэтическое место; но его растворение в деталях житейской обыденности, в силу которых нужно сначала принести это вино с холода и сырости чердака, вместе с зимними рамами, потом откупорить, делает образ характерно пастернаковским.)

Приглядимся теперь к аромату этого поэтического вина. Выражение ‘бедствий и замет’ — еще один вынесенный на поверхность стиха обломок действительности, в этом случае действительности нашей коллективной поэтической памяти. Встающее за ним хорошо знакомое целое — это, конечно, заключительные строки Посвящения «Евгения Онегина»: «…Ума холодных наблюдений И сердца горестных замет» (эпитет «горестных» замещен в стихах «бедствиями»; «чудачества» служат первым знаком имплицитного присутствия на сцене Онегина, этого «опаснейшего» или «печального» чудака).

Меланхолическое затворничество долгими осенними и зимними вечерами, за книгой и бутылкой вина, составляет типичнейший поэтический хронотоп, своего рода ситуативную и психологическую идиому, принадлежащую рутине поэтического существования. Его типичными атрибутами являются ощущение полной отгороженности от внешнего мира, оттеняемое неблагоприятной погодой за окном, элегическая меланхолия, богемная атмосфера, созданию которой сочетание вина и стихов (или мольберта, или какой-нибудь другой приметы искусства) немало способствует. Для Пушкина банальность ситуации служит

приглашением к ее иронической деконструкции; именно так, в иронически пародийном ключе, подается картина «поэтического» уединения Онегина в последней главе романа:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

(«Евгений Онегин», 8: 38)

Конечно, Онегин не поэт, и принятая им поза оказывается симулякром «романтического», в банальном смысле этого понятия («…что романтизмом мы зовем»). Поверхностный характер элегической позы обнаруживает себя в той легкости, с которой герой выходит из меланхолического транса с наступлением весны:

Дни мчались; в воздухе нагретом
Уж разрешайся зима;
И он не сделался поэтом,
Не умер, не сошел с ума.

(ЕО 8: 39)

Двойные рамы еще не выставлены, но Онегина влечет солнечное утро («Двойные окна, камелек Он ясным утром оставляет»); его приветствуют блики солнца на «иссеченной», полурастаявшей корке льда («На синих, иссеченных льдах Играет солнце») — картина, прото-«кубистические» черты которой заставляют вспомнить пастернаковский пейзаж с истолченным солнцем.

Стихотворное повествование у Пушкина раздвоено между непосредственными переживаниями героя и полу-иронической, полу-сочувственной позицией рассказчика. Лирическому субъекту «этих стихов» рефлексия совершенно не свойственна — вернее (помня философскую позицию автора), он всячески от нее убегает. Даже «чудачества, бедствия и заметы» предстают как нечто спонтанно-неожиданное, устремляясь оживленной «чехардой» из откупоренной бутылки, точно позабыв о необходимости выдерживать позу элегической резиньяции. Герой

Пастернака всецело, без оглядки погружается в «здесь и сейчас» каждого переживаемого момента: сначала веселые хлопоты приготовления стихов из осколков солнца и весеннего городского пейзажа, затем их откупоривание и апробирование по случаю похода за зимними рамами на чердак, и наконец — коротание бесконечных зимних вечеров за бокалом вина, в обществе любимых поэтов. Наступившая зима рисуется его воображению в гиперболическом образе сплошных метелей, которые никогда не кончатся. С той же полнотой переживания, с какой его взгляд устремлялся наружу, следуя за солнечными бликами в весенний день, он теперь укрывается в комнате, как в «дыре», заметенной снегом, точно застигнутый бураном в поле. С такой же наивной абсолютностью переживается им «романтическая» окрашенность сезонного затворничества. Собеседники героя — Байрон, Эдгар По, Лермонтов — все как на подбор являются олицетворениями романтического демонизма. Такие же эмблематически типичные черты приобретает место, где происходит их символическая встреча: Дарьяльское ущелье (окрашенное памятью о лермонтовском «Демоне»), ад, а также цейхгауз и арсенал, куда герой, по-видимому, отправляется в обществе Лермонтова, чтобы выбрать дуэльные пистолеты. Любопытно, что цейхгауз и арсенал в качестве складских помещений представляют собой, в сущности, перевоплощение чердака; память о житейском событии — походе на чердак — преобразуется в трагико-демоническую тональность в соответствии с настроением героя.

В том, как субъект стихов Пастернака весь, не рассуждая, отдается смене сезонных состояний, проглядывает оттенок наивной детскости. Его романтическое уединение обставлено знаками, крайняя гиперболичность и банальная узнаваемость которых отдает подростковой наивностью. Таким же детски-наивным оказывается наступающее вслед за этим весеннее пробуждение. Погрузившись в герметический мир романтического демонизма, не подозревая (в этот момент) о его сезонной относительности, герой с его «милой» (упоминание которой настолько лишено каких-либо осязаемых черт, что заставляет заподозрить в ней вездесущую «сестру мою — жизнь») ничего не знают о скрытой работе, совершающейся за окном; им «невдомек» смысл сообщения, которое им посылает неожиданно яркий солнечный день в середине зимы.

Мы помним слова «Охранной грамоты» о романтизме как своего рода детской болезни, которую следует пережить, «в каком-то запоминающемся подобии» смерти, в определенном возрасте, чтобы затем вступить действительность. Начало книги «Сестра моя — жизнь» символически воплотило в себе процесс

рождения поэта (или вернее, в пастернаковском модусе бессубъектности, «этих стихов») как выход из герметического «детского» мира романтизма в жизнь. Книга открывается посвящением Лермонтову, за которым следует супер-романтический эпиграф из Ленау и стихотворение «Памяти Демона», всецело погруженные в романтическую топику и романтическую идиоматику. «Про эти стихи», как и следующее за ним «Тоска», с его деконструкцией экзотики, являют собой переходный момент покидания мира романтического детства. Весь этот начальный сегмент книги Пастернака может быть понят как романтический опыт, «переживание» которого подготавливает к встрече лицом к лицу с весенним «разливом» Сестры моей — жизни.

Мы застаем героя «этих стихов» в самый момент пробуждения, когда он, еще не сознавая произошедшую перемену, приоткрывает форточку, боязливо кутаясь в кашне и заслоняя лицо ладонью, точно ожидая встретить порыв свирепого ледяного ветра. Вместо этого в растворенное окно — собственно, только форточку — из колодца двора доносятся голоса беззаботно играющей (уж не в чехарду ли) «детворы». В этот-то момент между зимней спячкой и бодрствованием, между романтическими грезами и действительностью герой, как бы еще не сознавая, где он и что происходит, «со сна» задает свой знаменитый вопрос.

В знаменитом стихотворении Аполлона Майкова, явно послужившем для Пастернака поэтическим прототипом, момент, когда выставляется зимняя рама и растворяется окно, выступает в торжественно-мистическом ореоле преображения:

> Весна! Выставляется первая рама
> И в комнату гул ворвался:
> И благовест ближнего храма,
> И говор народа, и шум колеса.

У Пастернака элементы этой поэтической картины получают редуцированное воплощение, смягчающее их символическую многозначительность: не окно, а форточка, не улица, а дворовый колодец, не благовест храма и говор «народа», а крики играющих во дворе детей. Соответственно, и о «тысячелетье на дворе» справляются так, как обычно спрашивают: «Какой сегодня день?» или «Какая погода на дворе?». Однако бытовая обыденность ситуации не умаляет трансцендентную значимость совершающегося поворота, а напротив, подтверждает ее несомненность. Как скажет впоследствии Живаго о революционном повороте истории:

> Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины <…> в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. (ДЖ VI: 8)

Момент пробуждения природы соответствует моменту выхода лирического героя из состояния романтической детскости: от затворничества в воображаемом зловеще-демоническом пространстве — к сугубо прозаическому миру, голоса которого доносятся в приоткрытую форточку. Заготовленное впрок поэтическое вино выпито, время приниматься за приготовление новой порции — «этих стихов».

Стихотворение заканчивается циклическим возвращением к моменту, с которого оно начиналось, когда лирический герой припоминает рецепт, готовясь к сезонным кулинарным хлопотам. Это придает времени стихотворения характер бесконечного коловращения. Не только абстрактный феномен «поэзии» превращен в перформативный акт «приготовления» стихов, но само это действие приобретает сезонный характер; парадоксально, именно эта конкретизация имеет результатом бесконечность, соответствующую смене времен года. Победа над временем, эта мессианская задача модернизма, осуществляется не сверхчеловеческим прорывом, а растворением времени в не-событийности «трудов и дней» домашней рутины. В вечном движении банальных хлопот, всегда одних и тех же и неизменно актуальных, тысячелетия проходят незаметно.

Много лет спустя, в письме к Петровской-Силловой (22.2.35), Пастернак вновь вернулся к ощущению критического момента, когда впервые замечается поворот к весне, описав его почти дословно в выражениях из своего раннего стихотворения (конечно, адресату хорошо знакомого): «Это время впервые замечаемой городской весны, когда дня прибавляется настолько, что это вдруг обнаруживаешь <…> Весь день не закрываешь форточки, сошедший снег не заглушает шума» (СС 5: 353). Примечательно это ощущение непрерывного настоящего, характерное для раннего Пастернака: то, что осталось «отпечатком» в стихе, теперь, в погожий день конца февраля 1935 года, переживается сызнова и впервые. (В подтексте этого письма — стремление Пастернака поддержать этой картиной «пробуждения» адресата письма — женщину, пережившую трагическую гибель мужа, одной из ранних жертв сталинского террора.)

Многие черты «этих стихов» воплотили в себе с эмблематической четкостью строй поэзии раннего Пастернака.

Идиоматический «сор» житейской и литературной повседневности, из которого складываются (скорее чем растут) стихи Пастернака, располагается в них в неограниченно широком стилевом спектре, от обиходных формул до литературных клише. Их демонстративная стилевая и вкусовая безразборность может быть обозначена как яркая банальность: яркая в смысле той отчетливости, с которой каждая ее частица позволяет мгновенно воссоздать образ некоей привычной житейской или литературной ситуации. В отличие от радикально авангардного текста, подчеркивающего эффект неузнаваемости, образы Пастернака в потенции настолько узнаваемы, что их отрывочность и неожиданные скачки могут показаться странными и неловкими, точно неумело сложенная головоломка. Критик, хладнокровно взирающий на темноты Хлебникова или не жалеющий сил, чтобы добраться до сути какой-нибудь загадочной строки Мандельштама, может поддаться искушению приписать торчащие швы в стиховой фактуре Пастернака его импровизационной небрежности (им самим декларированной) и связанными с ней погрешностями языкового и стилевого вкуса. Другая крайность в восприятии Пастернака состоит в том, чтобы проскакивать мимо этих неловкостей и порождаемых ими темнот, отдаваясь напору стихийной лирической энергии стихов. Интуитивно ощущаемая мощь этого лирического потока, отдельные образы, ярко вспыхивающие на его поверхности, создают ощущение понимания, или вернее интенсивного сопереживания, даже если многие его детали остаются непроясненными, скрываясь где-то в «сырых углах» на периферии образного зрения.

Понимание смысла у Пастернака, в том числе (и особенно) в самых эзотерических ранних стихах, по моему глубокому убеждению, следует искать не на путях модернистской сложности, а на путях физически осязаемой, ошеломляюще буквальной житейской простоты. Сущность поэтического мышления Пастернака состоит в сочетании огромной скорости, с какой частицы действительности движутся в стихе, то громоздясь одна на другую, то неожиданно перескакивая в какую-нибудь совершенно иную сферу, с предельной, буквально режущей глаз отчетливостью каждой такой частицы, ее ничем не опосредованной, грубо «лобовой» узнаваемостью. Перед нами не летучие образы, а твердые осколки-обломки (с зазубренными краями) предметного мира. Они не сливаются в органическое целое, не теряют фрагментарной отдельности — но при этом пролетают мимо нас с такой скоростью, что из их «мелькания» возникает некий n-мерный, мерцающе-подвижный образ ситуации.

Уловить эту мерцающую голограмму — это и значит понять смысл поэтического сообщения. Покинув привычные места, беззаконно разлетаясь со страшной скоростью, вещи теряют целостные очертания, превращаясь в осколки, и в то же время обнаруживают в себе жесткость житейского буквализма. Потеряна плавность свободного полета, открывающего взгляду панорамные перспективы — этот драгоценный подарок воздушной среды разума. Полет пастернаковского субъекта, потерявшего опору, больше похож на стремительное падение: «воздух» внезапно оборачивается жестким вихрем необработанной предметности, режущим лицо, не дающим оглядеться и собрать впечатление воедино.

Неудивительно, что на этот путь вступают с опаской, боязливо приоткрывая форточку и пряча лицо в кашне. Ни следа не остается от отчаянной романтической удали, с какой наш герой запросто входил — путем мыслительной игры — и в литературное Дарьяльское ущелье, и в литературный ад, и в воображаемый, отнюдь не действительный вихрь снежного бурана. Но когда решаются покинуть это убежище и шагнуть в неизвестное, — гигантская действительность по ту сторону воображения, «на дворе», оказывается настолько грандиозно-всеобщей в своей обыденности, что невозможно определить (да и безразлично), к какому тысячелетию отнести угадываемую сквозь мерцающие блики картину.

2. Мир в зеркале

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкою в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мрак, за калитку
В степь, в запах сонных лекарств
Струится дорожкой, в сучках и в улитках
Мерцающий жаркий кварц.

Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла!
Казалось бы, всё коллодий залил,
С комода до шума в стволах.

Зеркальная всё б, казалось, нахлынь
Непотным льдом облила,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, —
Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме,
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
Не вырыть, как заступом клад.
Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла.

И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть.
Так после дождя проползают слизни
Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,

На цыпочках скачет чиж.
Ты можешь им выпачкать губы черникой,
Их шалостью не опоишь.

Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет — и не бьет стекла![187]

(«Зеркало»: ПСС, по. 54)

Стихотворение «Зеркало» из книги «Сестра моя — жизнь» — одно из самых популярных поэтических произведений раннего Пастернака, как среди читателей, так и среди исследователей его творчества. О его важности для поэтического мира раннего Пастернака говорит и ярко личностная, даже исповедальная окраска (в раннем варианте стихотворение называлось «Я сам»[188]), и эмфатическое присутствие излюбленного пастернаковского мотива — раскрытого окна[189] как медиума, через посредничество которого внешний мир сада врывается во внутреннее пространство и становится его частью. Исследователи, занимавшиеся истолкованием «Зеркала», справедливо указали на такие кардинальные черты его смыслового мира, как взаимопроникновение внешнего окружения и субъективного видения[190], роль образа зеркала как метафоры творчества[191], раскрыли ряд важных подтекстов[192]. Мне кажется, однако, что у «Зеркала» есть еще один аспект, до сих пор не привлекавший к себе должного внимания, без учета которого остается неполным как наше представление о смысле этого стихотворения, так и понимание общих принципов, на которых строится поэтика Пастернака.

Таким аспектом является конкретная бытовая среда, из элементов которой, как из мозаики (частицы которой не подходят друг к другу), складывается поэтическая картина. В создаваемой поэтом предметной картине бросается в глаза в первую очередь ее футуристическая раздробленность: различные знаки внешнего мира причудливо перемешиваются и растворяются друг в друге, по принципу, сформулированному самим Пастернаком в поэме «Волны»: «образ входит в образ <…> предмет сечет предмет». Получающаяся картина смотрится как кубистический коллаж — или как снимок внутренней работы мысли, с характерным для нее скачкообразным движением и эллиптической отрывочностью.

Читатель охотно идет навстречу этой сложности, воспринимаемой как непременная принадлежность

модернистского стиля. Право поэта или художника 1910-х годов выхватывать любые частицы внешнего мира и соединять и перетасовывать их в любом порядке, подчиняя их внутренней творческой логике своего сознания, воспринимается как «естественное право» творческой личности начала века, кодифицированное в бесчисленных манифестах, теоретических работах и художественной практике этой эпохи.

Что при этом легко пропадает из виду — это то, насколько точными и конкретно осязаемыми являются детали, из которых поэт создает свой на первый взгляд модернистски прихотливый коллаж, насколько вся инфраструктура деталей, из которых строится мир стихотворения, укоренена в повседневно знакомых, банальных положениях, речениях, предметах обстановки. Ситуации, к которым отсылает нас образный мир того или иного стихотворения Пастернака, так повседневно привычны, так прочно отложились в сознании с детства (именно с детства — это вырастание поэтической образности из впечатлений детского мира имеет для Пастернака принципиальную важность) в качестве само собой разумеющихся условий жизни, что они становятся как бы невидимыми — их трудно разглядеть в сложной словесной фактуре стихотворения. Говоря, опять-таки, словами самого Пастернака, «сложное» оказывается «понятней», чем эта «неслыханная простота» самоочевидной повседневности.

А между тем, только проникнув в этот смысловой слой, удается обнаружить нити, связывающие, казалось бы, хаотические и причудливые наслоения образов. Предметы, рассыпанные в стихе, фигурируют в нем не в качестве имманентных поэтических знаков, но именно как предметы, во всей конкретности своей бытовой фактуры. Первостепенное значение имеют их форма, цвет, материал, степень изношенности, вызываемые ими тактильные, слуховые, вкусовые ощущения, главное же — их бытовое назначение, те ситуации каждодневной жизни, о которых присутствие этих предметов сигнализирует, и соответственно те человеческие взаимоотношения и роли, те привычные, как реплики некоей бытовой пьесы, домашние действия и сопровождающие их речения и жесты, которые связаны с этими ситуациями. Понять, какие стороны этого бытового домашнего космоса разыгрываются «на подмостках» того или иного стихотворения — значит понять, как эти причудливые осколки образов попали в мир этого стихотворения и как они очутились по соседству друг с другом. Мысль поэта получает полное воплощение лишь тогда, когда мы видим воочию, как эту мысль «высказывают», за него и вместо него — трюмо и качели в саду, уключины лодки в дачном пруду и фотографический аппарат на

треножнике, принесенный, чтобы сняться на фоне дачи на прощанье, больничный абажур, обтянутый белой материей, узелок с свежевыстиранным подсиненным бельем, с которым выздоровевший делает первый шаг на волю, жадно вдыхая «синеву» свежего воздуха, свистки паровозов, уличные шумы, привычные пейзажи городских и загородных прогулок, шутливые, сочувствующие, наставительные реплики, которыми обмениваются из года в год, изо дня в день члены семьи, родители и дети.

Бытовой мир ранних книг стихов Пастернака имеет совершенно конкретную социальную природу. Это мир повседневной жизни русской городской интеллигенции начала века, с такими ее непременными атрибутами, как ежегодные поездки на дачу и связанные с ними впечатления пригородной железной дороги, сезонные ритуалы приготовления квартиры к зиме и к лету, домашнее чтение и музицирование, детские игры и их атрибуты, школьные предметы и школьное снаряжение, экзамены, каникулы, детские болезни и пользование домашней аптечкой, ритуалы накрывания на стол, обеда, питья чая и, наконец, семейный домашний язык, интимный и в то же время банальный, состоящий из многочисленных реплик-формул «на случай», неизменно произносимых (или по крайней мере подразумеваемых) в соответствующих бытовых ситуациях.

Биографы Пастернака подчеркивают исключительно важную роль, которую обстановка семьи сыграла в его формировании как поэта[193]. Однако в отличие от Цветаевой, нарисовавшей проникновенный образ быта московской интеллигенции начала века («Мой Пушкин», «Дом у старого Пимена»), Пастернак в своих двух автобиографиях касается этой стороны своей памяти лишь слегка и по большей части в виде косвенных намеков. Зато собственно поэзия Пастернака (точнее, его лирическая поэзия), напротив, относительно бедна прямыми литературными, культурными, историческими аллюзиями (в сравнении с такими поэтами, как Маяковский или Хлебников, не говоря уже об акмеистах); ее интеллектуальное и художественное содержание вырастает преимущественно из культурно неотмеченного материала бытовой повседневности. Можно даже утверждать, что и тот «высокий» культурный и исторический материал, который фигурирует в лирических стихах Пастернака, попадает туда преломленным сквозь призму домашнего быта: это материал, определяемый кругом домашнего или школьного чтения, живых музыкальных впечатлений дома и в публичных концертах, сведений об истории, географии, природных явлениях, входящих в орбиту школьного мира, — словом, типичный материал

интеллектуальных и художественных впечатлений ребенка и подростка из «интеллигентной семьи» начала века.

Стихотворение «Зеркало» являет собой одно из ярких воплощений этого мира.

В трюмо испаряется чашка какао: Начальная строфа задает сложную перспективу: внешний мир, с его угрожающим «хаосом», показан не просто в рамке раскрытого окна, но как ее отражение в зеркале трюмо. Перед нами характерный момент неожиданного столкновения с действительностью, случайно позволившей себя подсмотреть в необычном ракурсе. Очевидна также связь этой картины с такими фундаментальными категориями поэтического мышления Пастернака, как взаимопроникновение субъекта и объекта, внешнего и внутреннего пространства. С точки зрения «поэтики быта», однако, уместно задаться более прозаическими вопросами: как, при каких конкретных бытовых обстоятельствах, очутилась тут чашка горячего какао (по-видимому, кем-то только что принесенная)? каково пространственное расположение комнаты, в силу которого лирический герой стихотворения смотрит не на чашку, а на ее отражение в зеркале трюмо? Что здесь вообще «происходит» — не в философском и символическом, но в житейском смысле? Последующие строфы шаг за шагом дают на эти вопросы все более конкретный ответ.

Там сосны враскачку воздух саднят / Смолой: Тема «ссадин» (в данном случае — на коре дерева, откуда струится смола) получает развитие в последующих строфах благодаря упоминанию коллодия. Коллодиевый раствор — популярное в бытовой медицине начала века средство, аналогичное пластырю; прозрачным застывающим раствором заливали порезы или ссадины. В стихотворении роль коллодия, прозрачная поверхность которого успокоительно защищает «ссадины» памяти о перенесенном болезненном опыте (о нем ниже), выполняет зеркало трюмо.

Заметим сразу, что коллодиевый раствор имел и другие широко известные сферы применения. Стеклянная пластина, покрытая (залитая) коллодием, использовалась в качестве светочувствительной пластинки в фотографии. Тем самым, отражение сада в зеркале-коллодии приобретает черты фотографического снимка; ночная гроза, сопровождаемая «фотографическими» вспышками молний, наутро предстает в виде молчаливого свидетельства — отражения-фотографии сада, со следами минувшей бури («бурелом и хаос») на «фотографической пластине» зеркала[194].

Несметный мир семенит в месмеризме: В комментарии к стихотворению в издании «Библиотеки поэта»[195] это место

разъясняется отсылкой к Месмеру и его центральной теоретической идее — понятию животного магнетизма. Такое разъяснение, верное с абстрактно «энциклопедической» точки зрения, мало что дает для понимания ситуативного смысла, мотивирующего появление «месмеризма» в стихе. Этот смысл определяется, характерным образом, не теорией магнетизма как таковой, а ее прикладной и популярной проекцией — способом лечения физических и нервных расстройств, разработанным Месмером на основе его теории, память о котором устойчиво сохранялась в культурной традиции и после того, как сама теория животного магнетизма была решительно отвергнута наукой[196]. Его суть заключалась в том, что на пациента, предварительно приведенного в состояние гипнотического транса, направлялись предполагаемые магнетические токи из мирового эфира; их воздействие приводило пациента в состояние нервного возбуждения, нередко разражавшегося истерическим припадком, за которым следовал глубокий сон, приносивший искомое облегчение. Слова ‘месмеризм’, ‘месмерический’ в обиходном употреблении чаще всего подразумевали именно эту внешнюю, «магическую» сторону феномена, то есть гипнотический транс, вызываемый завораживающим мельканием либо ритмическим покачиванием, истерический припадок, целительный сон. В стихотворении эти аспекты «месмерической» ситуации представлены образами молнии, раскачивающихся сосен, качелей. Как мы скоро увидим, тема «слез» и глубокого сна, приносящего облегчение, играет центральную роль в ситуации, осколки которой рассыпаны на всем пространстве стихотворения.

Еще одна цепочка образов, указывающая на целебное погружение в сон, протягивается от «саднящего» запаха смолы сосен к упоминаниям «сонных лекарств», раздражающего запаха сирени и «горчащего» привкуса. На бытовом заднем плане этих образов выстраиваются такие реалии и соответствующие им выражения, как *снотворное* (в разговорном обиходе *сонное*) питье, настаиваемое на *лекарственных травах* (собираемых в *степи*), у которого может быть *горчащий* привкус, а также резкие запахи (степных трав, сирени), вызывающие наркотическое действие. Одновременно образ степных трав, пахнущих «сонными лекарствами», индуцирует картину замирающей в знойный полдень («сонной») степи. Здесь сталкиваются две противоположные модальности, соотнесение которых составляет центральный стержень поэтического сюжета стихотворения: с одной стороны, освежающая прохлада, успокоение, целительный сон, и с другой — жар степного дня, приносящий множество болезненных ощущений.

Струится дорожкой, в сучках и улитках, Мерцающий жаркий кварц: Тема палящего степного зноя и слепяще яркого света, заданная образом «сонной» степи, находит немедленное подтверждение. Тесно связанным с ней оказывается мотив ссадин, реализуемый в образах гравиевой («кварцевой») дорожки, «сучков и улиток» как их потенциальных источников. «Улитки» в этом контексте выступают в качестве метонимического субститута известняковых ‘ракушек’ гравиевой дорожки. Однако и свое прямое значение слово не теряет — оно найдет продолжение в упоминании «слизней» (дождевых червей), проползающих по гравию после дождя. В свою очередь, метонимическое замещение гравия «кварцем» (на основании химической сродственности) привносит еще один ассоциативный аспект ситуации: нагретый солнцем, сверкающий гравий дорожки («мерцающий жаркий кварц») предстает в сознании героя в виде «струящейся» огненной реки расплавленного стекла (еще одно химически сродственное вещество). Ее нестерпимый жар и блеск соответствуют физическому состоянию героя стихотворения, страдающего от жара и боли в воспаленных глазах («…ничем мне очей не задуть»).

Ассоциация жара с образами раскаленной поверхности (в частности, литья и плавки) прочно укоренена в бытовой тропике, в силу наличия целого ряда обиходных домашних речений, традиционно обращаемых к ребенку, у которого сильный жар: ‘так и пышет’, ‘как от печки’, ‘раскаленный лоб’, ‘невозможно дотронуться’. В этом контексте ракушки-улитки оборачиваются еще одной смысловой стороной, ассоциируемой с плавкой и литьем; «ракушка» — распространенный дефект при литье стекла: раковинообразный завиток, образующийся на поверхности стекла от мелкого постороннего предмета, попавшего на расплавленную массу. Образ стекла, являющийся в бреду, отличается не только нестерпимым жаром и блеском, но и шершавостью, грозящей ссадинами и порезами: это стекло «в сучках и улитках». Все это, конечно, контрастирует с начальным образом зеркала трюмо, с его «прохладной» успокоительностью, заставляющей вспомнить о покрывшем ссадины коллодии.

Сквозь всю эту сеть ассоциативных переплетений начинают проступать контуры лихорадочного состояния, в котором лирический герой стихотворения провел минувшую ночь.

Знаки лихорадочного бреда представлены в стихотворении с исключительной насыщенностью; их мгновенное отрывочное «вспыхивание» само напоминает динамику бреда. Сюда относятся образы мерцания, жара, воспаленных «горящих глаз». Сюда же относятся болезненные слуховые ощущения: «шум в стволах» как

скрещивание двух обиходных выражений: ‘шум леса’ во время грозы и ‘шум в ушах’. Повышенная чувствительность слуха в качестве приметы болезни является типичным и значимым мотивом у Пастернака. В частности, болезнь Жени Люверс проходит под аккомпанемент болезненных слуховых ощущений и образов монотонного раскачивания:

> «Это происходило, верно, от чьих-то тяжелых шагов за дверью. Подымался и опускался чай в стакане на столике у кровати. Подымался и опускался ломтик лимона в чаю. Качались солнечные полосы на обоях. <… > это происходило от повышенной чувствительности ушных лабиринтов». (ДЛ: «Долгие дни», VI)

Лирический герой стихотворения «Зеркало» («Я сам») — мальчик, если судить по тому, как он проводил предшествующий болезни день. Но на «андрогинную» природу пастернаковского героя-подростка (то есть на его сродственность с Женей Люверс) указывает стихотворение «Девочка», немедленно следующее за «Зеркалом». (Пастернак в рукописи провел от конца «Зеркала» стрелку к «Девочке», сопроводив ее ремаркой: «Без передышки» — эквивалент музыкального *attacca.*) Многие мотивы «Зеркала» возвращаются в следующем стихотворении, но с характерным сдвигом, соответствующим изменению пола лирического субъекта, в восприятии которого эти мотивы предстают.

Едва ли нужно вспоминать в подробностях о символической значимости образов лихорадочной болезни и бреда в поэтическом мире Пастернака. Достаточно указать на его кульминационные моменты: ночной бред после катастрофы 6 августа 1903 года, с его многозначительным навязчивым ритмом; цикл «Болезнь» в «Темах и вариациях»; и наконец, тифозный бред Живаго, с его причудливыми зрительными и ритмическими ассоциациями. На заднем плане этих символических ситуаций, неизменным разрешением которых служит некое провиденциальное сообщение, являющееся больному в полубессознательном состоянии, обнаруживается этико-философский комплекс болезненной лихорадочности, сопровождающей прорыв к непосредственному контакту с действительностью.

Там по маете Очки по траве растерял палисадник: Первые намеки на опыт такого контакта уже заключались в образах зноя, раскаленной гравиевой дорожки, царапающих «сучков и улиток». Дальнейшую конкретизацию вносит на первый взгляд загадочное упоминание палисадника, «по маете» растерявшего на траве очки.

Читатель раннего Пастернака легко принимает антропоморфное поведение палисадника: он готов к тому, что по

законам этого поэтического мира самые неожиданные предметы могут стать активными участниками ситуации: чердак декламирует, тополь удивлен, даль пугается и т. д. Но все же: откуда у палисадника очки, и в чем состоит «маета», при которой он мог их растерять?

На первый из этих вопросов ответить нетрудно. «Очками» в обиходе называются круглые отверстия в досках, получающиеся при выпадении сухого черенка сучка (ср. также садоводческий термин ‘очковая прививка’); очки в досках сродни ракушкам в литье. Забор (палисадник) из некачественных досок, изобилующих «очками» — через которые можно заглядывать внутрь во двор или наружу со двора на улицу, — типичная деталь слободского, деревенского, дачного быта. В данном случае сквозь «очки» палисадника в сад заглядывает солнце, оставляя блики на траве под забором, напоминающие отблески осколков стекла; палисадник «растерял» свои очки-сучья, и теперь они рассыпались по траве в виде стеклышек-бликов.

Ключевым словом в этом пассаже, позволяющим связать образ палисадника с состоянием героя стихотворения, является «маета». ‘Маета’, ‘маять(ся)’ — эти слова, помимо общеязыкового значения[197], имеют более специальный смысл, который, как я полагаю, здесь и подразумевается, — в качестве терминов детской игры в ‘чижа’, или ‘чилика’. Игра в чижа представляет собой упрощенный вариант лапты. Не требующая никаких специальных условий и никакого снаряжения, кроме самодельного, она была популярна в XIX и первой половине XX века, в особенности на селе и в небольших городах. Ее инструментами служили бита и деревянный брусок, заостренный с двух сторон; ударяя по заостренному концу, заставляют брусок «подскочить» в воздух, после чего его отбивают в поле[198]. При хорошем ударе брусок отлетает с особым свистящим («чирикающим») звуком, за что он и получил название чижа или чилика (‘чиликать’ — диалектный вариант литературного ‘чирикать’). Отсылка к игре принимает в стихотворении буквальное воплощение, в виде упоминания «чижа», с его «скачками» и «чириканьем»; подобным же образом улитки гравиевой дорожки «оживают» в качестве ползущих по этой дорожке слизней.

Суть игры в чижа состоит в том, что один играющий старается отбить чижа как можно дальше от кона, а противоборствующая сторона стремится затем с места, куда упал чиж, забросить его обратно в кон. Если это удается — бросающий получает выигрышные *очки* и сам становится в положение отбивающего. Игра продолжается до тех пор, пока одна из сторон

не наберет определенное количество очков. Тогда наступает ее эпилог и вместе с тем кульминация: проигравшая сторона должна *маяться.* Сущность «маеты» состоит в том, что проигравшему нужно вбросить чижа в кон, защищаемый победителем, позиция которого позволяет с легкостью отбивать летящего в кон чижа. Маета может продолжаться очень долго — до тех пор, пока победитель не допустит грубую ошибку или сам великодушно не позволит проигравшему забросить наконец чижа в кон. Отбиваемый с лету чиж часто улетает далеко, так что приходится разыскивать его в дальних закоулках — например, забираться в бурелом в отдаленной части сада, обдираясь о сучья ветвей, вглядываться в нестерпимое сверкание раскаленной гравиевой дорожки, шарить в траве под забором, где поиску мешают блики света от «очков» палисадника. Поиски могут сопровождаться насмешливыми замечаниями победителя, вроде: ‘Надень очки, тогда увидишь’, ‘Что, очки потерял’ и т. п. «Слезы» в такой ситуации не редкость.

Маета и связанные с нею неприятности — лишь одно из впечатлений знойного дня, наполненного изнурительными играми, отрывочные следы которых мелькают в стихотворении: тут и погоня при игре в «салки» (или «ловитки», как их называют в детском игровом обиходе), и качание на качелях до головокружения, поход за ягодами, ссоры с угрожающе поднесенным к лицу «кулаком». Чрезмерное возбуждение (знак подступающей лихорадки) разрешается «слезами» и вмешательством взрослых, с их типичными замечаниями по поводу «шалостей» и перепачканных черникой губ. Предположительно, кто-то из взрослых произносит в этот момент типовую сентенцию: ‘Чем так бегать и шалить, лучше сел бы в тень, почитал книгу’[199]; а может быть, желанный образ спокойного чтения в тени и прохладе мелькает в сознании мающегося посреди его изнурительных поисков.

Теперь бытовой сюжет стихотворения вырисовывается с полной отчетливостью. Его лирическим героем оказывается ребенок, по-видимому, только что проснувшийся после ночи (а может быть, и нескольких ночей), проведенной в лихорадочном бреду или полубреду. Е. Б. Пастернак передает со слов отца воспоминание, «как в детстве, когда наплачешься до отупения и от усталости, вдруг захочется есть и спать» (Е. Б. Пастернак 1989: 35). Материалом ночных видений героя стихотворения служат впечатления дня накануне болезни, когда он, уже заболевая, играл в саду. Ночная гроза, с «месмерическими» вспышками молний и шумами бури, провоцирует во сне болезненные воспоминания пережитого дня.

Совершенно иную стилевую проекцию тот же ситуативный комплекс приобретает в стихотворении «Заплети этот ливень…»: «бешеная лапта» с ее ликующим «отбиваньем», страстная погоня, продирающаяся сквозь чащу леса, когда ссадины неотличимы от поцелуев («И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей»). В ребенке, у которого ссадины и лихорадка, полученные при встрече с жизнью, вызывают слезы и желание укрыться из действительного мира за его зеркальным отражением, узнается будущий «взрослый» поэтический субъект Пастернака в момент его страстно-отчаянной встречи с жизнью: напрягающим все силы, чтобы успеть «отбить» летящие на него со страшной скоростью впечатления, забывающим себя в погоне, игнорирующего боль ссадин и опасность падения.

Но для лирического героя стихотворения «Зеркало» — ребенка — болезненная отчаянность этого бескомпромиссного столкновения с жизнью оказывается непосильной. Он не в силах вынести маету, разражается слезами и, наконец, соскальзывает в лихорадку и бред, в котором поцелуи-ссадины жизни отпечатываются болезненными ощущениями во сне. Аналогия с Пастернаком августа 1903, — о котором он сам десять лет спустя скажет: «Мне жалко тринадцатилетнего мальчика с его катастрофой 6 августа», вполне очевидна.

Вернемся теперь к началу стихотворения. Оно застает героя в первый момент пробуждения, в постели. Кровать обращена изголовьем к окну, напротив нее стоит трюмо. Лирический герой обращен спиной к виду, открывающемуся из окна, и смотрит на его отражение в зеркале. Утренняя «чашка какао» — ближайший к нему предмет, первое, что он видит в зеркале, — по-видимому, только что поставленная на столике возле кровати (наверное, это его и разбудило), наглядно являет собой мир домашней заботы и защищенности, отодвигающей в отражении на задний план бурелом и хаос дальнего участка сада. Здесь опять уместно обратиться к «Детству Люверс», где образ пробуждения/ выздоровления развернут в объективном повествовании:

> Наконец она проснулась. Вошла мать и, поздравив ее с выздоровлением, произвела на девочку впечатление читающего в чужих мыслях. Просыпаясь, она уже слышала что-то подобное. Это было поздравление ее собственных рук и ног, локтей и коленок, которые она, потягиваясь, от них принимала. Их-то приветствие и разбудило ее. (ДЛ: «Долгие дни», VI)

В зеркале герой вновь видит сцену, послужившую источником стольких болезненных переживаний, напоминающую и о дне

накануне заболевания, и о ночном бреде. Но болезненный жар и все связанные с ним ощущения миновали, от них осталось только воспоминание. Река расплавленного стекла «застывает», превращаясь в гладкую поверхность коллодия-зеркала, холодно-успокоительное действие которого напоминает о холодном компрессе, прикладываемом к горящему лбу. Вспышки грозового «фотоаппарата» претворяются в успокоительно-неподвижную фотографию на поверхности стеклянной пластины. Отсутствие глаз у классических статуй в саду оказывается органической частью этого прохладно-успокоительного окружения: глаза статуй, покинув хозяев, окунулись, подобно слизням, в прохладную влагу луж на дорожке, оставшихся после дождя. Этот образ замещает (по логике сна) испытанное во сне облегчение, принесенное влажной повязкой на лбу (от которой вода стекает по ушам). Сам «сад», являющийся в этот переломный момент сна, — это уже не дачный сад, больше похожий на лес, но городской парк со статуями.

Раскаленный, шумящий, «семенящий» в головокружительном движении, гипнотически мерцающий, шершаво-колючий мир волшебно преобразился, пройдя через холодную и гладкую поверхность зеркала, сделался бесшумным, нечувствительным, безопасным. Его угрожающее раскачивание, напоминающее поднесенный к лицу кулак, теряет свою силу, попав в рамку зеркального отражения. Зеркало-призма, зеркало-фотография, этот медиум, сквозь который герой видит мир, служит защитной преградой, непроницаемой в своей прозрачности — подобно слою коллодия или ледяному компрессу.

Попытка прорваться к «жизни» за окном, вступить с ней в прямой, неопосредованный контакт, кажущийся таким заманчивым, оказалась трудным опытом, изобилующим болезненными ощущениями: ссадины от пролетающих вихрем осколков действительности, нестерпимые вспышки, беспорядочный гул, жар лихорадочной нетерпеливости и, наконец, «слезы» поражения. Но пережитый опыт не прошел даром. Безрассудный рывок навстречу действительности, в наивном стремлении ее поймать («осалить»), пережит героем, как детская болезнь.

Смысл сообщения, посылаемого герою-ребенку зеркалом трюмо, — сообщения, которое он сам, видимо, еще не способен сознательно воспринять, но которое останется в его памяти, — становится ясным, если вспомнить знаменитый символический образ в Первом послании к Коринфянам апостола Павла. Говоря о «частичном» знании, являющемся уделом человека в его земном существовании, апостол сравнивает его с незрелым, детским

разумом, которому мир предстает, как туманный образ, проступающий в зеркале при «гадании». Это «младенческое», земное понимание в будущей вечной жизни уступит место «взрослому» разуму, который позволит увидеть истину во всей ее целости и непосредственности, «лицом к лицу»:

> От части бо разумеем, и от части пророчествуем: егда же приидет совершенное, тогда, еже от части, упразднится.
>
> Егда бех младенец, яко младенец глаголах, яко младенец мудрствовах, яко младенец смышлях: егда же бых муж, отвергох младенческая.
>
> Видим убо ныне якоже зерцалом в гадании, тогда же лицем к лицу: ныне разумею от части, тогда же познаю, якоже и познан бых. (I Коринф. 13:9–12)

В стихотворении Пастернака метафора земного видения мира как бы при посредстве стекла, ограниченного, как разум младенца, получает буквальное и жизненно конкретизированное воплощение[200]. Герой стихотворения, ребенок, еще не готов к прямому контакту с жизнью. Его мир — это мир домашней герметической защищенности, в которой действительность предстает в безопасной опосредованности зеркального отражения. Она заявляет о себе лишь постольку, поскольку это ей позволяет рамка трюмо; ее «бурелом и хаос», причудливые наслоения различных планов, скрадываются, отпечатавшись на плоской стеклянной пластине; прохладная поверхность зеркала предохраняет от слепящего жара, оставляя лишь его перцептивный «образ», не ощущаемый непосредственно.

Однако представшая при пробуждении успокоительно-опосредованная, гостеприимно одомашненная картина мира хранит в себе память прямого контакта. Прирученный зеркалом, пережитый опыт «ломится в жизнь»; он подступает к окну, угрожает, хотя и не может прорваться сквозь свое отражение в стекле. Он знаменует собой поворот от детства к взрослению; слово «ломается» напоминает о ломке голоса у подростка (а может быть, и о переломе ноги в подростковом опыте Пастернака). Вид чашки горячего какао, бестелесно «испаряющейся» в трюмо — самое первое впечатление при его пробуждении — оказывается провиденциальным знаком «младенчества» героя, мир которого успокоительно ограничен, как рамкой зеркала. Но это же впечатление заключает в себе обещание того, что мир может быть увиден «лицом к лицу». Пробуждение ребенка наутро после его «детской болезни» оказывается его духовным пробуждением[201].

3. Два поэта

Это — глухо налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох,
Это — слезы вселенной в лопатках,
Это — с пультов и флейт — Фигаро[202]
Низвергается градом на грядку.

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде — духота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная — место глухое.

(«Определение поэзии»: ПСС, no. 71)

В полном согласии с заявленной темой, стихотворение начинается цепочкой лаконичных пропозиций со связкой ‘это’, построенных по модели научного определения; чисто риторически они производят впечатление набора исходных постулатов. Однако содержание этих псевдо-философских тезисов таково, что заставляет заподозрить насмешку. К тому же между постулируемыми «определениями» так мало общего (по крайней мере на поверхности), что их объединение в некое подобие матрицы только усиливает пародийный эффект. Синтаксический параллелизм, этот краеугольный камень якобсоновской «грамматики поэзии», здесь не только ничего не проясняет, но как будто специально поддразнивает читателя-аналитика своей вызывающей произвольностью. Кажется, что смысл постулирующих пропозиций приходится понимать так, что о поэзии можно сказать все, что угодно, — в этом и состоит ее «определение». Мы, однако, пришли к выводу, что такая поверхностная «деконструкция» рационализма средствами искусства, шутя прорывающаяся по ту сторону логики,

Пастернаку не только совершенно не свойственна, но все его творчество проникнуто сознанием того, каким рискованным, этически сомнительным и к тому же обреченным на конечное поражение занятием является попытка побега поверх поставленных разумом барьеров, и как много нужно принять на себя, как много вытерпеть, чтобы дотянуться хотя бы до какой-то малости в этой бешеной гонке.

Если формальный параллелизм между синтетическими суждениями '[X] есть Y' мало нам помогает в поисках связи между ними, то в их предметной фактуре, напротив, обнаруживаются значимые переклички. Как всегда, эти связи имеют фрагментарный характер: сополагаются феномены, от которых на поверхности видны лишь осколки, разброс которых следует за мгновенными перемещениями угла зрения. Как обычно, смысл поэтического сообщения, заключенного в стихотворении Пастернака, следует искать в феноменах действительности, которых стихотворению удается «коснуться» — в лихорадочной спешке бросания из стороны в сторону за случайно попадающимися под руку обрывками разлетающихся вещей. Однако, в отличие от типичной укорененности пастернаковской поэтической фактуры в феноменах житейского обихода и их идиоматических отображений в языке, материалом, попавшим в орбиту этого стихотворения, оказываются в основном осколки литературной (и шире — художественной) действительности. В этом смысле, стихотворение действительно оказывается «определением поэзии».

Тема «двух соловьев» и их поединка, заявленная в конце первого четверостишия, объединяет вокруг себя целый ряд типовых аксессуаров ситуации «соловьиного пения», рассыпанных в предыдущих строках: тут и ночь, и листва, в которой скрывается певец, и наконец, соловьиный 'свист' и 'щелканье' (с аналогическим сдвигом в образ хрустящих «льдинок», который вместе с тем подкрепляет идею ночного холода). Последние эпитеты индуцируют широкий спектр ассоциаций: тут и Боян «Слова о полку Игореве», и былинный «поединок» Ильи Муромца с Соловьем-Разбойником, с его «крутым» свистом сверхъестественной силы, и «Осел и Соловей» Крылова («Тут Соловей являть свое искусство стал, Защелкал, засвистал»), вносящий в ситуацию комическую ноту.

Контрастное сравнение двух поющих соловьев является расхожей метафорой поэтического и, шире, всякого художественного состязания (можно вспомнить, в частности, сказку Андерсена и ее музыкальное воплощение в опере Стравинского). Но, конечно, и в действительности часто можно

наблюдать «поединок» соловьев, при котором каждая птица выводит свои собственные трели, не похожие на ритмы «соперника». Выразительную картину такого двойного концерта рисует Живаго в своем дневнике:

> Особенно выделялись два оборота. Учащенно-жадное и роскошное «тёх-тёх-тёх», <…> в ответ на которое заросль, вся в росе, отряхивалась и охорашивалась, вздрагивая, как от щекотки. И другое, распадающееся на два слога, зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: «Оч-нись! Оч-нись! Оч-нись!» (ДЖ 9: 8)

У двух соловьев — контрастный характер: более экстравертный, так сказать, мажорный, как будто любующийся своим собственным «роскошным» щелканьем, и «проникновенный, умоляющий». Музыкальным воплощением этого контраста служит частота и регулярность ритма у одного и отрывочные «восклицания», как будто не поспевающие за стремительной дробью соперника, у другого. Но именно неровная, как будто нерешительная (похожая «на просьбу или увещание») партия второго, как оказывается, несет в себе провиденциальный смысл. Именно этот голос возвратится в критическую минуту, когда смысл его «просьбы» внезапно открывается герою как призыв к пробуждению-воскресению:

> Вдруг вдали, где застрял закат, защелкал соловей. «Очнись! Очнись!» — звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой: «Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!» (ДЖ 9: 16)

В «Определении поэзии», однако, все внимание по видимости отдано первому голосу, с его заразительным ритмом. Во второй строфе к таким его атрибутам, как свист и щелканье, добавляются образы ‘града’ (в соответствии с ‘льдинками’ первого четверостишия) и ‘гороха’ в стручках (лопатках). Вместе вся эта серия моментальных звуковых снимков создает атмосферу стремительной дроби, веселого, залихватского Presto. Ср. обиходное выражение ‘Так и сыплет, точно горох’ (о быстрой, бойкой, напористой речи). Правда, то, что горох оказывается «заглохшим», неожиданно — и пока, как кажется, немотивированно — примешивает к ситуации отголосок еще одной обиходной идиомы: ‘как об стенку горох’, в смысле «глухоты» к любым резонам и увещеваниям. Пока эта неожиданная нота остается одиноким диссонансом; однако и

тема «глухой» захолустности, и идея своевольного упрямства, которому все «как об стенку горох», найдет продолжение в дальнейшем развитии стихотворения.

В ряду разнообразных знаков стремительного соловьиного «щелканья» оказывается и опера Моцарта. Чтобы оценить собственно музыкальный аспект оперной аллюзии, нужно вспомнить начало моцартовской увертюры: стремительно-веселую перекличку играющих в унисон «пультов» струнных с гобоем и флейтой. Интересно, что, несмотря на предельно быстрый темп, два состязающихся голоса успевают выказать разный музыкальный характер: залихватской трели струнных отвечает более мягкий лирический напев деревянных духовых.

Однако отсылка к Фигаро/Figaro имеет и другой смысловой аспект, вытекающий из сюжетных положений оперы. В этом плане важна сцена во втором акте, когда Керубино, рискуя быть застигнутым в комнате Графини, выпрыгивает из окна, приземлившись при этом на клумбу и повредив цветы, — оставив таким образом улику, которая, хотя и не доказанная окончательно (благодаря находчивости Фигаро), решает его судьбу: чтобы избавиться от неугомонного подростка, Граф отправляет его в почетную ссылку в армию. (Сравнение с «градом», с одной стороны, передает стремительность отчаянного прыжка, а с другой, находит подкрепление в типической ситуации, воплощаемой в идиоме ‘градом побило’ [урожай, цветы на грядке].) Фигаро иронически приветствует неожиданную карьеру влюбленного подростка знаменитой арией:

> Non più andrai, farfallone amoroso,
> Notte e giomo d’intorno girando,
> Delle belle turbando il riposo,
> Narcisettoi, Adoncino d’amor.

> («Больше ты не будешь слоняться вокруг да около день и ночь, тревожа сон красавиц, влюбленный мотылек, маленький Нарцисс, маленький Адонис любви».)

Сравнение с Нарциссом и Адонисом, этими воплощениями юности, красоты и ранней гибели, которые Фигаро роняет невзначай, только для того, чтобы добродушно поддразнить расстроенного юношу, оказываются пророческими; правда, о гибели Керубино мы узнаем уже за пределами оперы, в последней части трилогии Бомарше. Смыслу всего этого комплекса, единственным видимым следом которого остается прыжок-

падение «на грядку», предстоит постепенно проясняться в дальнейшем течении стихотворения.

Пока что заявленного поединка «двух соловьев» как будто не получается: более активный голос с его напористой стремительностью, горохом сыплющий presto трелей, решительно преобладает. Между тем именно в этот момент что-то в атмосфере стихотворения исподволь начинает изменяться — эффект, который можно сравнить с переменами освещения в «Докторе Живаго», направляющими мысли доктора по новому пути. Первым явным знаком иного настроения становится выражение «слезы вселенной в лопатках», в которой горошины предстают в совершенно иной модальности.

Готовя стихотворение к переизданию в 1956 году, Пастернак, не рассчитывая на правильное понимание слова ‘лопатки’[203], да и всего этого места, современным читателем, снабдил его нехарактерным для себя детальным пояснением:

> Лопатками в дореволюционной Москве назывались стручки зеленого гороха. Горох покупали в лопатках и лущили. Под слезами вселенной в лопатках разумелся образ звезд, как бы держащихся на внутренней стороне ночного неба, как горошины на внутренней стенке лопнувшего стручка. Во избежание постоянной надобности в толковании, я ввел объясняющие слова в строчку, звучащую теперь так: «Это звезды в стручках и лопатках». (ПСС, Примечания к no. 71)

К счастью, эта правка (не говоря уж о самом издании) так и не была доведена до конца[204], что дает возможность не считать ее состоявшимся актом «авторской воли». Растолкованная таким образом строка сделалась в сущности бессмысленной: если «лопатками назывались стручки», то выражение «в стручках и лопатках» нелепо избыточно, в полном противоречии с постоянным дефицитом «плана выражения» в фактуре стиха Пастернака. Упрощающая замена «слез вселенной» на «звезды» (быть может, в предвидении, что «метафизический» налет первого выражения окажется чужд современности с ее космическим оптимизмом) устраняла мотив «вселенной», лишив мотивной поддержки заключительную строку. В исправленном варианте звезды — это просто звезды, и не совсем понятно, как они очутились «в стручках и лопатках»; тогда как «слезы вселенной» рождают образ *падающей* звезды, которая, подобно Керубино, приземляется «на грядку» гороха. Вместе с тем, это выражение неожиданно вносит печальный, даже траурный оттенок: соположение падающей звезды / падающих градин или капель

дождя / слез / смерти является общим местом фольклорной и поэтической образности.

Теперь, когда мы сознаем, что тема «падения», с потенциально печальными последствиями, занимает в разворачивающейся картине значительное место, обратимся еще раз к первому четверостишию. Новый ракурс, в котором исподволь начали выстраиваться образы стихотворения, заставляет присмотреться к рифмованной паре «свист/лист». Рифма эта настолько характерна, что позволяет без труда узнать в осколке поэтической фактуры стоящее за ним поэтическое целое:

Внимает он привычным слухом
Свист;
Марает он единым духом
Лист;
Потом всему терзает свету
Слух;
Потом печатает — и в Лету
Бух!

(Пушкин, «История Стихотворца»)

В новой перспективе заледеневший «лист» дерева, на котором ночью поет соловей, оборачивается листом бумаги со стихами (вспомним просыхающий черновик «Пророка» или влажный лист бумаги, на который выжимается накопленная за ночь влага стихов, в других стихах Пастернака). Пение стихотворца-соловья, которым он «терзает слух» всему свету (или всей вселенной), заканчивается стремительным падением в Лету, где он тонет.

Теперь становится понятным, почему после поединка соловьев и падения Керубино на грядку стихотворение неожиданно приводит нас к некоему водоему: реке или пруду с «купальней». Подразумеваемый герой стихотворения пришел сюда ночью с «садком» и, стоя на краю дощатой купальни, пытается поймать руками рыбу в воде. То, что он принял за поблескивающую в воде рыбу, оказывается, однако, отражением звезды («упавшей» в пруд); все усилия героя донести до садка, казалось бы, уже выхваченную из воды рыбу-звезду остаются тщетными. Упоминание «трепещущих» ладоней передает охватившее героя нетерпение и вместе с тем дразняще напоминает о «трепещущей» в руках рыболова пойманной рыбе.

Кто же этот опрометчивый рыболов, и какова его связь с соловьем-поэтом? Тут помогает характерное слово «садок». В

коллективной памяти о русской поэзии начала XX века оно безошибочно ассоциируется с двумя сборниками футуристов «Садок судей» и коллективным манифестом под тем же заглавием во втором из них. Смысл этого несколько загадочного заглавия следует, по-видимому, понимать так, что будетляне символически помещают чиновных литературных «судей» в подобие рыбного садка, откуда любого из них можно будет по желанию вылавливать на ужин. У Пастернака эта самонадеянная картина приобретает иронический смысл: сколько ни старается незадачливый рыболов поймать рыбу-звезду, ее никак не удается донести до обещанного «садка». Ирония ситуации усугубляется заключенным в ней намеком-аналогией с известным историческим анекдотом об обстоятельствах гибели Ли Во, выдающегося китайского поэта VIII века: будто бы Ли Бо, будучи в подпитии и плавая в лодке по реке, принял отражение звезды в воде за рыбу и, пытаясь ее изловить, вывалился из лодки и утонул[205]. Дополнительный штрих к ироническому подтексту ситуации, быть может, добавляет презрительное упоминание «дачи на реке» (в приложении к длинному списку «судей») в первом манифесте футуристов — «Пощечине общественному вкусу»:

> Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

Этот образ делает логичным поведение подразумеваемого героя стихотворения, отправляющегося в экспедицию на «дачу на реке», чтобы изловить ее обитателей для своего садка. Возникает, однако, подозрение, что этот глухой деревенский водоем может обернуться Летой, опасность утонуть в которой подстерегает самонадеянного «стихотворца».

Первый знак катастрофы появляется уже в предпоследнем четверостишии, на словах «Всё, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных доньях». Как обычно у Пастернака, действия лирического субъекта принимают на себя обстоятельства места или времени; именно он, со своими ночными поисками рыбы для садка, внезапно оказывается на дне купальни. Момент падения с мостков купальни передается с замечательной физической точностью: «Небосвод завалился ольхою». В идиоматической среде языка ольха идентифицируется как ‘прибрежная ольха’ (примеры в массовой поэзии и прозе бесчисленны). Заваливающийся небосвод, заслоняемый прибрежной ольхою, передает стремительную смену угла зрения в момент падения:

это последнее, что видит субъект, перед тем как погрузиться под воду, в «духоту» под плоским настилом купальни.

Участь героя стихотворения оказывается подобной участи Нарцисса, которого, чтобы его погубить, Немезида приводит к берегу пруда; наклонившись над водой и увидев в ней свое отражение, Нарцисс оказывается не в силах оторваться от зрелища собственной красоты и погибает (тут срабатывает идентификация оперного Керубино с его любовными эскападами как Narcisetto). Что касается нашего героя, его погубила опрометчивость, с которой он, наклонившись к воде, пытался выловить из нее звезду. Звезды могли бы посмеяться над этой самонадеянной фамильярностью, заставляющей вспомнить еще одну громогласную футуристическую декларацию: «Мы желаем звездам тыкать, Мы устали звездам выкать» (Хлебников). Однако даже этого не происходит: место слишком «глухое», некому не только прийти герою на помощь, но даже хохотать над его несчастьем, подарив ему таким образом succès de scandale.

Что воображаемая «дача на реке» холодной ночью, с соловьем, поющим в ветвях, небом, полным звезд, отражающихся в воде, и купальней, полузаросшей прибрежной ольхой, может быть названа «глухим местом»; что в этом своем качестве она вполне подходит к мифологическому образу Леты, — это вполне понятно. Но почему, в силу какого смыслового хода, эта «глухость» атрибутируется всей вселенной? Ответ на этот вопрос служит последним штрихом, позволяющим идентифицировать подразумеваемого героя «определения поэзии», выделив его из группового портрета соавторов «Пощечины» и «Садка судей». Он находится в словах, заключающих собой «Облако в штанах» — любимое Пастернаком произведение Маяковского, не раз им упоминавшееся и цитируемое. Герой поэмы тщетно обращает дерзкий, нарочито оскорбительный в своей фамильярности вызов к небу — его окрик остается без ответа:

Эй вы! Небо! Снимите шляпу!
Я иду!
Глухо.
Вселенная спит, положив на лапу
С клещами звезд огромное ухо.

Медведица-вселенная кладет ухо на лапу, быть может, защищаясь от крика скандалиста, пытающегося потревожить ее сон. Этот момент отрезвляющей автоиронии, после опьянения собственной дерзостью, не мог не импонировать Пастернаку. Не случайно он вновь и вновь возвращался к этому произведению

Маяковского, и в частности к самоописанию его автора / лирического героя: «красивый, двадцатидвухлетний».

То, что «определение поэзии» обернулось «историей стихотворца», отнюдь не делает его философские претензии безосновательными. Герой стихотворения — этот заливающийся блистательными трелями соловей, воплощение красоты и молодости, Керубино, Нарцисс, Адонис — не может не вызывать любования и восхищения. Но его неспособность оторваться от своего собственного отражения, его самонадеянная уверенность, что звезду можно поймать «голыми руками», наказывается самым комическим образом, в ситуации, глухая доморощенность которой являет собой иронический контраст с вселенским блеском намерений и ожиданий.

Это и есть то, как Пастернак-философ видел искусство, балансирующее между опьяняющим порывом и ироническим отрицанием, в его отношении к абсолюту разума. Однако перед нами нечто большее, чем только ироническая деконструкция мессианских амбиций искусства; определение поэзии действительно можно считать «определением», только построенным на своих собственных основаниях. Свое сообщение «Определение поэзии» высказывает в категориях, недоступных разумному познанию. Именно в поражении поэзии, в зрелище ее комического «падения» делается очевидным то его свойство, которого у познающей мысли нет и быть не может: ее энергия «заблуждения», способность устремляться опрометью, сломя голову, с отчаянностью сознания собственной беззаконности, навстречу риску.

Метафизическая позиция Пастернака, то, чего он, с декларированной неловкостью своей хромоты и провинциальной анти-харизматичностью, требует и ожидает от искусства, остается на заднем плане этой маленькой драмы, в качестве безмолвного свидетеля — или, если угодно, того другого соловья, участника поединка, голос которого (умоляющее «Очнись!») остается почти не расслышанным за блестящими переливами соперника. Вот так же в «Охранной грамоте» он скажет о своей ранней поглощенности личностью и поэзией Маяковского:

> Когда же мне предлагали рассказать что-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском. В этом не было ошибки. Я его боготворил. Я олицетворял в нем свой духовный горизонт. (ОГ III: 6)

Когда писалось «Определение поэзии», он, конечно, не думал, какой профетический смысл заключает в себе нарисованная в стихотворении картина гибели «стихотворца». Но стоя над телом

Маяковского десять лет спустя, он прозревает в лице умершего черты детскости, выражение капризничающего ребенка:

> Лицо возвращало к временам, когда он сам назвал себя красивым, двадцатидвухлетним, потому что смерть закостенила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выраженье, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал. (ОГ III: 16)

Мы помним, что устремленность к сверхчеловеческому, порывание в трансцендентное в глазах Пастернака является детской болезнью, которой нужно переболеть рано — переболеть тяжело, испытав поражение, подобное смерти, — чтобы на всю взрослую жизнь получить иммунитет. Черта, разделившая двух поэтов, проведена, как всегда в критические моменты, с полной решительностью, в словах, заключающих «Охранную грамоту»:

> Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без особого труда. (ОГ III: 17)

Та естественность, с какой Маяковский олицетворяет в себе сверхчеловеческое, принадлежащее будущему, оборачивается его детской «избалованностью». Парадоксальным образом, она обрекает его на то, чтобы быть и навсегда оставаться «красивым, двадцатидвухлетним». Впереди его, как Керубино, как Адониса, как вагнеровского Зигфрида, может ожидать только ранняя смерть. Он оказывается неспособен к второму рождению. Прерывисто-молящий призыв «очнуться» Для новой жизни остается не услышанным за presto блестящих трелей.

4. Гибель всерьез

Двадцатые годы (и начало тридцатых) — ярко «экстравертная» эпоха в жизни и творчестве Пастернака, время его наибольшей включенности в современную литературную жизнь в ее внешних проявлениях; эта полоса его жизни, плохо согласующаяся с распространенным образом его личности, прекрасно показана в книге Флейшмана 1980 [2003]. Разом шагнув в первый ряд поэтов пост-символистского поколения на волне двух вышедших практически одновременно (с большим опозданием по отношению к времени их создания) поэтических книг («Сестра моя жизнь», 1922, 2-е изд. 1923; «Темы и вариации», 1923), Пастернак активно сотрудничает с журналами, участвует в литературной полемике, публично заявляет о своей позиции. И само его творчество из глубокой лирической интроспективности выходит в мир субстанциального (хотя и преломленного сквозь призму авторской субъективности) повествования, предметом которого оказываются и индивидуальные человеческие характеры и судьбы, и исторические личности и события. В чисто литературном плане этот поворот проявляет себя в обращении к эпическому стихотворному жанру и к повествовательной прозе.

Вся эта многообразная и зрело профессиональная литературная деятельность проходит на фоне полного замолкания, более чем на десять лет (если считать время написания предыдущих поэтических книг), лирического голоса. Правда, готовясь к изданию сборника стихов в 1928 году, Пастернак подверг радикальной переработке многое из прежде написанного; исчезло даже заглавие первой книги, заменившись рубрикой «Начальная пора». Но характер этих переделок можно определить как сглаживание «гипер-футуристических» черт, характерных в особенности для ранних стихов[206], в целом приведшее их языковую и образную стилистику в соответствие с поэтическим языком Пастернака конца 1910-х годов. Главное же — сама действительность, отраженная в этих переделанных стихах, по-прежнему укоренена в прошлом. Лирический субъект Пастернака мог декларировать свою неосведомленность о «тысячелетьи на дворе», но в его восприятии эта тотальная действительность всегда представала в жизненных деталях, неотделимых от конкретных условий места и времени; видимый им мир может быть «задуман чащей» и «внушен поляне», но встреча с этим миром происходит в конкретной ситуации народного гулянья в пригороде в Духов день, и запечатленная картина несет на себе явственные приметы именно этого дня. В

этом смысле, лирический субъект переписанных заново стихов оставался в прошлом, не соприкасаясь с миром советской действительности.

Сам Пастернак с легкостью отмахивается от своего лирического прошлого как от возрастной фазы, которой естественно отступить с течением времени:

> Привыкши выковыривать изюм
> Певучестей из жизни сладкой сайки,
> Я раз оставить должен был стезю
> Объевшегося рифмами всезнайки.

(«Спекторский»: «Вступленье»)

Этим объяснением, в силу которого поэтический субъект, осаждаемый, говоря языком Пушкина, «хладными мечтами» и «строгими заботами», теряет вкус к ребячески-беззаботному выковыриванию лирических певучестей из жизни, можно было бы удовлетвориться, если бы не два обстоятельства. Первое — это тот факт, что расставание с лирикой как с преходящим капризом молодости в свою очередь оказалось временным и преходящим. В 1932 году — в десятилетнюю годовщину публикации «Сестры моей жизни» — выходит новая книга лирических стихов Пастернака, большая часть которых была написана в предыдущем году, на волне внезапно и с большой интенсивностью вспыхнувшего лирического творчества. Ее заглавие, «Второе рождение», с почти вызывающей откровенностью противопоставляло себя завершившему «Охранную грамоту» (1931) высоко эмоциональному, насыщенному символическим подтекстом описанию самоубийства Маяковского: «Так это не второе рожденье? Так это смерть?»

Второе обстоятельство — это удивительный параллелизм ситуации с почти идентичным по времени периодом длительного лирического молчания (и тоже на фоне относительно успешной и активной внешней литературной деятельности) Мандельштама, поэта во многом полярно противоположного Пастернаку, но именно в силу этого, в качестве другого полюса русского поэтического модернизма, неотделимого от нашего восприятия стихов последнего.

Можно было бы говорить и о менее бросающихся в глаза, но тоже значимых параллелях этому феномену в творческой эволюции и Цветаевой, с ее серией крупномасштабных поэм, и Ахматовой, и даже Маяковского (в оценке Пастернака, вновь обретшего свой истинный голос лишь в свой «последний год

поэта»). Но и бегло сказанного кажется достаточным, чтобы увидеть, что в отношении поэтов поколения 1890-х годов, как и в отношении Пушкина за сто лет до них, проблема выглядит серьезнее, чем пресловутый «поворот лицом к советской действительности», или, в случае Пушкина, «поворот к реализму», о котором каноническая пушкинистика любила толковать, как будто не замечая того, что последовало за этим «поворотом» в лирике 1830-х годов. В связи с этим позволю себе предложить гипотетическое объяснение этого любопытного культурно-исторического феномена: возрождения, и притом возрождения в новом качестве, лирического творчества поэтов поколения 1890-х годов на рубеже 1930-х.

То, что поэзия и Мандельштама, и Пастернака особенно глубоко укоренена в языке, его смысловой и идиоматической фактуре, является тривиально очевидным. Мотивация этой укорененности у двух поэтов могла быть различной, даже противоположной: у Мандельштама она шла от устремления к «мировой культуре», мост к которой перебрасывает коллективная память языка; у Пастернака, напротив, от непрекращающихся попыток прорваться к вещи до пленения ее этой самой культурой — попыток, которые, в силу их сознаваемой недостижимости, вынуждены довольствоваться мимолетным следом, оставляемым «вещью в себе» в идиоматике повседневности. Языковая среда в буквальном смысле служит обоим поэтам средой обитания, воздухом, которым они дышат. В эпоху, когда оба они входили в литературную жизнь ранними книгами стихов, эту творческую экологию составляла жизненная, культурная, дискурсная среда начала века. Когда наконец миновала последовавшая многолетняя серия катастроф, проглянувшая новая действительность оказалась радикально иной: другой уклад общественной и личной жизни, иные человеческие типы, и главное — другой язык, не столько даже в смысле обновления лексикона (тоже достаточно радикального), сколько в силу глубоких сдвигов всего стилевого строя.

Освоить эту новую среду с той степенью укорененности и в то же время свободы, какую требует лирическая поэзия, не представлялось возможным в короткое время. Публицист, прозаик, даже автор эпических поэтических полотен, для которого этот новый опыт мог послужить творческим стимулом, был готов на него откликнуться; но в качестве новой лирической атмосферы он требовал длительного и, быть может, болезненного вживания, прежде чем сделаться пригодным для поэтического дыхания.

При чтении поэм Пастернака 1920-х годов, от «Высокой

болезни» до «Спекторского» (а заодно — и «Грифельной оды» и «Нашедшего подкову» Мандельштама), может вначале показаться, что эти трудности не так велики. Мы видим, с одной стороны, что в них полностью сохраняются типичные для Пастернака-лирика стремительные скачки поэтического взгляда, а с другой — множество знаков новой действительности, от широких исторических картин (революция 1905 года, выступление Ленина на съезде Советов) до примет нового быта и «новых людей» в «Спекторском». Но, приглядевшись, замечаем, что эти знакомые черты здесь предстают в эпическом увеличении. Неуловимо-стремительное движение поэтического зрачка стремится охватить не пространство чердака или настил дачной купальни, а панораму исторического события или целой человеческой жизни (последнее — в «Спекторском» — к тому же в контрапункте с прозаическим повествованием). Однако для того, чтобы выдержать свидание с глазу на глаз со стенами своей комнаты, с кусочком асфальта или уличным фонарем, видными из окна, с сезонным въездом на дачу и возвращением в город — но при этом с иной, принадлежащей новой действительности комнатой, новой улицей, новым загородным ландшафтом, — для всей этой лирической квантовой механики эпическое макро-зрение оказывается недостаточным. Парадоксальным образом, пастернаковский «поворот к реализму» в 20-е годы, его стремление подчинить поэтическое сообщение фабульной протяженности, с какой обиходное сознание воспринимает действительность, связаны как раз с недостаточной укорененностью — недостаточной по меркам пастернаковского лирического субъекта — в этой самой действительности. Пастернак сам сформулировал эту проблему с полной отчетливостью, хотя и в характерной для него перифрастически-зашифрованной манере, в ответе на анкету «Литературной правды» в 1926 году: «Стихи не заражают больше воздуха. <…> Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немыслима» (Е. Б. Пастернак 1989: 392).

Известные слова Блока о том что Пушкина убило «отсутствие воздуха», сказанные в 1921 году и после смерти самого Блока повсеместно осмысленные как профетическое самоописание, не обязательно подразумевают моральный или политический протест. В более широком смысле, они констатируют радикальную перемену психологической и стилевой атмосферы, адаптироваться к которой для лирически настроенного поэтического организма может оказаться невозможным, и уж во всяком случае трудным и мучительным делом. Мандельштамовское «Нельзя дышать», сказанное в том же 1921

году («Концерт на вокзале»), может быть понято буквально, в качестве свидетельства физически ощутимой затрудненности поэтического дыхания в изменившейся атмосфере. (В более близкое к нам время поразительную аналогию этому переживанию явила собой «Колыбельная трескового мыса» Бродского, где нестерпимая летняя «духота» американского Атлантического побережья, символически связавшись с сознанием перехода в радикально новую среду, заставляет лирического героя вспомнить об опыте первой рыбы, решившейся сделать первый шаг из воды на сушу). С другой стороны, стихотворение «Ламарк» (1932), символически отметившее поворот Мандельштама к новому лирическому миру 1930-х годов, может служить драматическим свидетельством самоотвержения и катастрофических потерь, которых требует процесс адаптивного приспособления к изменившимся условиям среды; важно подчеркнуть, что эти мучительные усилия мотивируются («по Ламарку») изнутри, усилием воли самого субъекта[207].

Что касается Пастернака, его идея творческого пути как цепи возрождений (вторых рождений) предполагала отмирание предшествующего состояния, переживаемое со всей полнотой, поистине как смерть «в каком-то запоминающемся подобии». Маяковский, оказавшись перед роковой чертой, не пожелал за нее шагнуть; он «был избалован будущим», привык к тому, что оно дается ему «без особого труда», и не был готов к мучительной работе второго рождения. Переводя эти символические определения на язык конкретной исторической ситуации на рубеже 1930-х годов, можно сказать, что новый, послереволюционный уклад жизни — материальный, психологический, языковой — так и не стал для Маяковского «бытом». Он метался между неспособностью отказаться от своего изначального катастрофически-революционного самосознания, все сильнее диссонировавшего с новой действительностью, и грубым утилитаризмом «социального заказа», агитационная прямолинейность в исполнении которого способна была покоробить (а неожиданные блестки поэтической изобретательности — смутить) и самого подразумеваемого заказчика. И в том, и в другом состоянии он продолжал пребывать во внеположной позиции по отношению к новой действительности, которая все с большей определенностью выказывала органические, только ей присущие черты, требовавшие взгляда изнутри, а не риторической симуляции такового.

Такими мне представляются психологические обстоятельства пастернаковского «второго рождения» для его лирического стиля

советского периода.

Если посмотреть на языковой и ситуативный материал, из которого выросло «Второе рождение», его отличие от мира ранних поэтических книг Пастернака бросается в глаза. Пастернаковская укорененность в житейском і языковом обиходе остается прежней, но сама глубина этой укорененности обнажает поразительные отличия этого нового обихода. Многие образы, а главное, их связь между собой, в таких произведениях, как «Волны», «Все снег да снег», «Дрожат гаражи автобазы», а еще позднее, после войны — «Вакханалия», «В больнице» и многих других, нельзя понять без соотнесения их с ритуалами каждодневного существования советского интеллигента тридцатых или пятидесятых годов: новая квартира, красиво сервированный, хотя по необходимости примитивный домашний обед, поездка на лето к Черному морю, посещение концерта на открытом воздухе, дружеская вечеринка в богемном кругу, застольные разговоры, газетные новости, отголоски бесчисленных юбилейных и проработочных собраний («кому быть живым и хвалимым, кто должен быть мертв и хулим»), уличные сцены, шоковое впечатление от общей (не привилегированной) больницы, вид запустелого, одичавшего леса на дачной прогулке («За поворотом») и многое другое. Субъект стихов чувствует себя в этом новом (для внешнего взгляда нередко странном и мало приглядном) мире не лучше и не хуже, чем рыба в воде: у него нет выбора, погружаться в эту среду или нет.

Попытки интерпретировать эту органичность позиции лирического субъекта как «конформизм» Пастернака (в частности, в противопоставлении с более почетной мандельштамовской неприкаянностью), как и попытки указать, в качестве своего рода смягчающих обстоятельств, на знаки дискомфортности субъекта и на двусмысленность ряда выражений, в которых он высказывает свое мироощущение[208], как мне представляется, проскакивают мимо предмета в силу того, что рассматривают проблему в чисто эмпирическом, прагматическом ракурсе. Наилучшим свидетельством того, что советский быт и советский язык не были для Пастернака чисто внешним антуражем, но имели феноменальный характер в качестве жизненной среды, соприкосновение с которой составляет кардинальную задачу лирического поэта, может служить исчезновение всяких следов и того, и другого в «Стихотворениях Юрия Живаго», лирический голос которых принадлежал досоветской эпохе, — исчезновение, происходящее с такой же естественностью, с какой они вновь возвращаются в последней книге стихов, «Когда разгуляется», по большей части

написанной уже после «Живаго».

Укорененность Пастернака в повседневном быте — проблема не «бытовая», а философская. Ее сущность составляет служение действительности, обрекающее художника на незащищенность, своего рода интеллектуальную обезоруженность, в момент его выхода в пространство метафизической свободы. Парадоксально, бытовой комформизм Пастернака служит именно знаком этого метафизического изгойничества, не строящего никаких иллюзий по поводу того, что «мировая культура», «народный язык», «гений творчества», «лес символов» могут стать для него обжитым домом. Необычная острота, с какой Пастернак в своем философском самосознании переживает разрыв между сознанием, распорядок действий которого предвиден априорными категориями разума и конвенциями культуры, и откуда-то доносящимися отголосками до-феноменальной, до-апперцепционной действительности, определяет понимание им той роли, которая в этой эпистемологической драме может принадлежать художественному творчеству и ему самому как личности, решившейся выйти на подмостки искусства.

Роль эта, как мы видели, состоит прежде всего в том, чтобы предложить самого себя действительности в качестве ее невольника, с целью если и не освободить ее вовсе из-под власти неизбежного, то по крайней мере создать мгновения свободы, переживание которых искупает ее «падшее» состояние. Оставить эту роль, окинуть новую действительность превосходительным взглядом субъекта, иммунного по отношению к окружившему его миру и внутренне от него свободного, означало бы, в пастернаковской системе ценностей, полное крушение всего, чем только и может быть оправдана привилегированная исключительность искусства: его выбывание из строя всеобщей повинности, определяемой непреложной тяжестью вещей в обиходном существовании. Поэтический субъект Пастернака продолжает отчаянно гоняться за осколками действительности, на краткий миг выхватывая ее отрывочные частицы из плена апперцепции, — не справляясь о том, какова эта предстающая в мерцании действительность в оценке его разумного «я». Скорее напротив: чем более безотраден проступающий феноменологический слепок окружающего мира, чем сильнее ощущается интеллектуальный «тупик при встрече с умственною ленью», — тем острее переживается плененное состояние действительности и, соответственно, ее молчаливый призыв к художнику «не предаваться сну». Юрий Живаго мог разочароваться и в мире, родившемся из насилия и катастроф революции, и в собственных силах, и погибнуть от «отсутствия

воздуха» (в трамвае). Для творческой личности Пастернака такой исход, как кажется, просто невозможен.

Так, по крайней мере, дело представлялось в первой половине 30-х годов. В дальнейшем — в особенности в 50-е годы, когда тотальное насилие и разрушение уступает место всепобеждающей банальности, а на смену свирепым гонениям приходит почти благодушное невежество, — см юл дилеммы «второе рождение или смерть» усложняется, и ответ на нее перестает выглядеть однозначным. В высокой простоте, к которой Пастернак стремится всю жизнь и которую наконец обретает, проглядывают черты опрощения, делая победу неотличимой от поражения. Одержал ли Пастернак — как художник, как мыслящая личность — победу над Живаго, не вынесшим духоту трамвая, или Живаго дал ему поэтический голос, позволивший создать стихи от его имени? Стало ли самоотверженное служение Пастернака действительности «охранной грамотой» для мира тех, кто, говоря словами Пушкина, рано оставил праздник жизни, не дочитав ее романа, или, напротив, это они дали возможность его роману родиться? Тут представляется уместным вспомнить афоризм, которым Витгенштейн завершает «Логико-философский трактат»: о чем невозможно говорить, о том следует молчать.

* * *

Но вернемся в 1932 год. Произведение, которым открывалось «Второе рождение», как будто перебрасывало мост от повествовательных поэм 1920-х годов к лирике 1930-х. Оно состоит из секций, отграниченных разделительной чертой, каждая из которых могла бы составить отдельное лирическое стихотворение; в сборнике их объединяет не только общая тема — впечатления лета, проведенного на отдыхе на берегу моря и в путешествии по Кавказу, — но и единое общее заглавие: «Волны». Перед нами специфический поэтический дизайн, представляющий собой некое промежуточное образование между поэмой, расчлененной на секции-фрагменты, и циклом лирических «вариаций» на общую тему.

Предметом нашего анализа послужит третий из этих фрагментов-вариаций:

Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть.
Войду, сниму пальто, опомнюсь,
Огнями улиц озарюсь.

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Пускай пожизненность задачи,
Врастающей в заветы дней,
Зовется жизнию сидячей, —
И по такой, грущу по ней.

Опять знакомостью напева
Пахнут деревья и дома,
Опять направо и налево
Пойдет хозяйничать зима.

Опять к обеду на прогулке
Наступит темень, просто страсть.
Опять научит переулки
Охулки на руки не класть.

Опять повалят с неба взятки,
Опять укроет к утру вихрь
Осин подследственных десятки
Сукном сугробов снеговых.

Опять опавшей сердца мышцей
Услышу и вложу в слова,
Как ты ползешь и как дымишься,
Встаешь и строишься, Москва.

И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущих безумств,
Что ты, как стих, меня зазубришь,
Как быль, запомнишь наизусть.

(ПСС: по. 191)

Окончание летнего сезона, когда лирический герой, предвосхищая «назревшие неизбежности» скорого отъезда, мысленно уже переносится в обстановку осенних и зимних будней, принадлежит к характерным пастернаковским «положеньям»; его лирический мир движется по кругу сезонных смен (в стихотворениях Живаго к ним добавится круговращение

годового литургического цикла). Что радикально изменилось, по сравнению с миром ранних стихов, — это субстанциальное содержание тех обрывков памяти или внутреннего зрения, из которых возникает образ незаметного и неотвратимого сезонного движения. В новой действительности «дачный хронотоп» трансформируется в поездку на Кавказ, прогулки в лесу сменяются сидением на морском берегу, пригородная железнодорожная ветка — поездкой на автомобиле по горной дороге.

Новой является и позиция лирического героя — своего рода инверсия элегии, обращающая ностальгическую медитацию не к ушедшему или уходящему прошлому, а к неотвратимо наступающему будущему. Физически он все еще находится на берегу моря в конце летнего сезона, но мысленно, опережая события, уже видит себя возвращающимся в свою городскую квартиру для нескончаемо долгой зимы, с ее холодом, тьмой, «сидячей жизнью» взаперти и связанными с нею депрессией и плохим физическим самочувствием. Предвкушаемое будущее рисуется как своего рода проспективное воспоминание: предстоящая зимняя жизнь является в виде фрагментов-вспышек, возникающих из памяти. Характерные для поэтического мышления Пастернака мгновенные соприкосновения с действительностью, не теряя своей импровизационной мимолетности, оказываются предвиденными: лирический герой знает наверняка, что они произойдут. Спонтанность переживания каждого предстоящего контакта с действительностью и его фаталистическая предопределенность выступают в симбиозе, придающем всей картине драматически противоречивую модальность. Субъект Пастернака, каким он является после второго рождения, уже не бросается в открытое пространство неприрученной действительности с отчаянной решимостью, но скорее стоически подставляет себя ее неотвратимым прикосновениям.

Начало фрагмента застает лирического героя, в его воображении, в самый первый момент возвращения; еще не включив свет, он на мгновение задерживается на пороге темной квартиры, озаряемой извне огнями городской жизни — уличным фонарем за окном или бликами фар проезжающих автомобилей. Импровизационную непредвиденность этой предвиденной ситуации придает двойная роль, в которой оказывается ее субъект в этот пограничный момент: он и обитатель этого пространства, готовый занять в нем свое обычное место, и гость на пороге перед открытой ему дверью. Это интроспективное раздвоение развертывается в стихах в виде внутреннего диалога, и предмет, и

языковой материал которого отсылают к бесконечно знакомой, бессчетно повторяющейся ситуации прихода гостя и тех самых первых слов, которыми он обменивается на пороге с встречающим его хозяином: «Входите, снимайте пальто. [Да проходите же, все вас ждут]». — «[Погодите], дайте опомниться!» Формульная точность языкового материала сочетается с парадоксальным его сдвигом в первое лицо и будущее время: в воображаемом будущем герой сам себя приветствует на пороге своей квартиры, как гостя, которого заждались, и сам себе отвечает ритуальной фразой спешившего и теперь немного ошеломленного визитера.

Луч света (быть может, с красноватым оттенком), проникающий из окна, в сочетании с темнотой квартиры направляет сознание по новому пути, вызывая мгновенный образ рентгеновского кабинета; в этой новой проекции раздвоенное «я» субъекта трансформируется в дуализм ролей доктора (предлагающего вошедшему «снять пальто») и пациента. Аналогия уличных огней с рентгеновским лучом подкрепляется тем житейским обстоятельством, что стены, номинально отграничивающие квартиру от внешнего мира, — это собственно не настоящие стены, а перегородки, сооруженные в новое время, в процессе перекраивания прежних обширных помещений, тонкость которых делает их проницаемыми для «рентгеновского» просвечивания. Это их свойство в свою очередь вызывает ассоциацию с корабельными переборками («тонкореброст»); возникшее в этой связи, как бы ненароком, упоминание «ребер» вновь возвращает к ситуации сеанса в рентгеновском кабинете.

Ситуация визита к доктору и рентгеновского просвечивания получает подкрепление в дальнейшем течении стихов в упоминании «опавшей» сердечной мышцы и «сидячей жизни». За этими разрозненными фрагментами-вспышками воспоминания проглядывает образ еще одной, тривиальной в своей будничности ситуации: визит к врачу по поводу жалоб на сердце. В памяти возникает темнота рентгеновского кабинета, красноватый луч, скупо «озаряющий» лабораторию, вид собственных ребер, «насквозь» просвеченных рентгеновским лучом. Глядя на снимок грудной клетки вместе с пациентом, доктор диагностирует некое расстройство сердечной мышцы, прибавляя что-нибудь наставительное, вроде «это все от сидячего образа жизни». Естественен в таких случаях в устах доктора совет отдохнуть, поменять образ жизни и т. д.; можно конструировать, что последующая поездка на лето к морю вытекала из этого эпизода. Теперь, на пороге возвращения, герой ожидает, что вместе с привычным образом жизни, изменить который не в его власти — это его «пожизненный» удел — вернутся и болезненные

ощущения.

Все эти обрывки воспоминаний возникают в сознании героя в момент возвращения, каким он его себе представляет: темнота и «огромность» необитаемой квартиры, освещающий ее луч из окна, наподобие рентгеновского, напоминающий про незащищенную проницаемость ее «перегородок», и наконец, трудность собраться с мыслями («опомниться») перед лицом нахлынувших впечатлений. В последующем течении этой секции «Волн» лирический герой как будто постепенно «собирается с мыслями», улавливая все новые смысловые измерения в представшей ему на пороге картине. Повторим еще раз: перед нами типичный пастернаковский момент встречи с действительностью, ошеломляющий своей внезапностью, — но это «пожизненная» внезапность, от которой невозможно уклониться.

Проблема жизни в новой советской квартире за «перегородками», делающими жизнь ее обитателей проницаемой, словно под лучом рентгеновского аппарата, была одной из ярких деталей нового быта. То, что проницаемость перегородок, разграничивающих новое советское жилое пространство, позволяет «образам» свободно проницать и наслаиваться друг на друга, придает прозаической и слишком знакомой действительности коммунальной квартиры черты кубистического коллажа. «Тонкоребрость» стен-перегородок, отрицающая конвенции непроницаемости приватной жизни, в метафизическом ракурсе предстает как новая категоризация пространства. Задачей субъекта, устремленного к действительности по ту сторону ее категоризации, оказывается не столько уклонение и перепрыгивание «поверх» категориальных барьеров, сколько «врастание» в этот новый категориальный мир, чьи разграничительные барьеры уже и сами изначально обнаруживают свойство проницаемости.

Строка «…врастающей в заветы дней» замечательна интенсивностью, с какой на ее тесном пространстве наслаиваются, «врастая» друг в друга, образы-идиомы советского идеологического языка. Назовем наиболее очевидные: ‘врастание крестьянина (середняка) в социализм’ — один из центральных лозунгов колхозного строительства; «Заветы Ильича» / «Заветы Октября» — типовые названия колхозов; повсеместно раздающийся призыв к работникам искусства отобразить в своих произведениях ‘героику / величие наших дней’. Получившаяся в результате фраза могла бы принадлежать одному из героев Платонова. Это сходство глубоко не случайно: оно служит симптомом того состояния мысли, из которого возникает языковой феномен Платонова. Кричащие, беспрестанно

повторяемые клише-лозунги застревают в памяти свободно плавающими осколками, наслоения которых создают почти произвольные комбинации. В этих идиоматических сращениях процесс «врастания» лирического субъекта в новые дни получает осязаемое языковое воплощение.

Выражение «входит в образ» отсылает к знаменитой концепции вхождения актера в образ роли по системе Станиславского, в контрасте с эстетикой актерского мастерства как «представления». Отрицание поверхностной «читки» выражено с предельным драматизмом в другом стихотворении «Второго рождения»:

> …Не читки требует с актера,
> А полной гибели всерьез.

(«О, знал бы я, что так бывает»)

Образ актера в самый первый момент выхода на подмостки в качестве эмблемы роковой встречи-схватки с действительностью занимает все более важное место в поэтическом мире Пастернака, начиная именно с «Второго рождения». Его прототипом могло послужить воспоминание о выступлении умирающего Блока перед публикой, собравшейся, чтобы его освистать, очевидно, в отместку за «Двенадцать». В «Людях и положениях» рассказывалось, как Пастернак и Маяковский, узнав, что Блоку, уже смертельно больному, собираются, под предлогом чествования, устроить «разнос и кошачий концерт», спешат на вечер, чтобы поддержать поэта, но не могут попасть вовремя. «Предвиденный распорядок действий» состоялся:

> Блоку <…> наговорили кучу чудовищностей, не постеснявшись в лицо упрекнуть его в том, что он отжил и внутренне мертв, с чем он спокойно соглашался. Это говорилось за несколько месяцев до его действительной кончины. (ЛП, «Девятисотые годы»: 4)

Другое идиоматическое воплощение идеи тотальной проницаемости — «предмет сечет предмет» — восходит к типовому обороту в школьном задачнике по геометрии (‘плоскость ABCD сечет пирамиду под углом 35°’). Оно привносит атмосферу школьной зубрежки, находящую далее подтверждение в словах «…что ты, как стих, меня зазубришь». Казалось бы, этот смысл диаметрально противоположен «вхождению в образ». Чтобы понять внутреннюю логику их соположения, следует

прежде всего обратить внимание на слово ‘сечет’; следуя логике тотальной проницаемости смыслов, оно из математического термина соскальзывает в сферу телесных наказаний, в частности традиционной (для минувшего века) картины школьной «порки». Другая памятная проекция этого смысла связана с действительностью крепостного права, образ которого актуализируется в современности в связи с коллективизацией.

Таким образом болезненное самочувствие, вызванное «сидячей жизнью» и потребовавшее посещения доктора и рентгеновского просвечивания, «врастает» в болезненные ощущения иного характера, связанные с наказанием и страхом наказания. В последующих строфах эта проекция смысла прорастает в многочисленных ситуативных и идиоматических знаках следствия, суда и тюремного заключения, составляющих весьма существенный аспект «дней». Толчок к развертыванию этого смыслового ряда дает «пожизненность задачи» — выражение, недвусмысленно отсылающее к формуле ‘пожизненное заключение’; тем самым и «сидячая жизнь» получает иной оттенок смысла, связанный с популярным — в особенности в контексте 30-х годов — употреблением глагола ‘сидеть’. В этой ассоциативной рамке, в наслоении образов комнаты в коммунальной квартире / рентгеновского кабинета / корабельной каюты проглядывают очертания еще одного помещения с пониженной приватностью — тюремной камеры. Лирический герой, в качестве человека пишущего, сам себя приговаривает к пожизненному «сидению» в квартире-камере; ее незащищенная проницаемость служит залогом его неуклонимой верности задаче врастания в действительность.

Однако Пастернак не был бы самим собой, если бы его поэтическое врастание в действительность удовлетворилось лишь тотально-обобщенным образом «сидения». Стихотворение обставляет этот новейший бытовой сюжет конкретными деталями и их языковыми идиоматическими слепками с такой же укорененностью в рутине повседневности, с какой в иное время это происходило с осенним походом на чердак, играми в нагретом солнцем саду или ночной прогулкой к полузаброшенной деревенской купальне. Осины под снегом оказываются в положении «подследственных». Выбор именно осины для этой роли мотивируется поговоркой ‘дрожит как осина’ (или ‘как осиновый лист’); дрожание подследственных осин объясняется, конечно, не только холодным вихрем. Дополнительную остроту образу придает проглядывающий в нем поэтический прототип — лермонтовская Сосна, покрытая снегом, «как ризой». В новой действительности на смену дремотному

одиночеству сосны приходит коллективность «десятков» подследственных осин, тщетно надеющихся «укрыться» под снегом, нанесенным ночным вихрем. Пародирование классических стихов в применении к советским реалиям было органическим компонентом дискурсов эпохи:

> У лукоморья дуб срубили,
> Златую цепь в торгсин снесли,
> Кота в котлеты изрубили,
> Русалку на цепь посадили,
> А лешего сослали в Соловки.

Конкретный предмет следствия, под которое попали осины, выясняется из целого ряда дальнейших деталей. Выражение ‘охулки на руку не положит’ — о ловкости, с какой взятка мгновенно соскальзывает в ладонь принимающего (как образ входит в образ), — служило общепонятным знаком чиновничьего быта в предшествующем столетии; теперь оно предстает как намек на кампанию «борьбы с взяточничеством» и связанными с нею массовыми судебными преследованиями. Ключевое слово «взятки» не заставляет себя долго ждать, однако его появление сопровождается характерным соскальзыванием в иное идиоматическое пространство: «повалят с неба взятки» указывает на ситуацию азартной карточной игры, с ее типовыми восклицаниями — ‘взятки [то есть удачные карты] так и повалили’, ‘удача привалила’, ‘как с неба свалилось’. В данном случае повалившей, как снег, удачей оказываются «взятки» в буквальном смысле, возможно, призванные компенсировать картежный проигрыш и растрату казенных денег в уплату долга (распространеннейший литературный сюжет эпохи НЭПа). Возможно, взятка была дана с тем, чтобы известное дело было положено ‘под сукно’ — буквально, укрыто снежными сугробами поваливших с неба взяток. Наконец, «десятки» в контексте языка эпохи явственно указывают на высоко ценимый и вместе с тем опасный предмет: золотые «десятки» или «червонцы» дореволюционного времени. «Десятки» были одним из наиболее типичных искомых предметов в кампании «изъятия золота у населения», инструментом которой служило относительно кратковременное заключение в тюрьму лиц, подозреваемых в сокрытии государственно важного продукта. (Все это красочно описано в «Мастере и Маргарите» у Булгакова, в главе, в свое время «изъятой» из советского издания романа.)

Из этого вихря разрозненных фрагментов смысла вырисовывается, как сквозь пелену метели, смысловое поле

судебных следствий по делам служебных преступлений — взяток, растрат (часто на почве карточной игры), укрывательства валюты, служебной «халатности» — и связанного со всем этим «сидения» и ночных страхов в качестве укорененной бытовой реальности «дней», в образ которых герой входит своим пожизненным сидением. Задача явно не полезна его сердцу; его «опавшая» сердечная мышца возвращает нас к ситуации визита к врачу и неисполнимого совета покончить с сидячей жизнью — но симультанно с этим также напоминает об идиоме ‘душа в пятки ушла’.

Теперь мы видим, что между вдохновенным вхождением «в образ» и школьным зубрежным «сидением» под страхом порки нет противоречия. Страхи, стесненность «сидячей жизни», ощущение подследственной просвеченности, подневольная коллективность, — это и есть образ новой действительности. Войти — или даже, подобно коллективизированному крестьянину, болезненно «врасти» в этот образ — и является «заветом», заповеданным этой новой действительностью художнику. Это и есть «гибель всерьез», которую искусство требует от актера, — гибель его прежнего «я» для новой драмы, действия которой не справляются о его внутреннем самочувствии, но требуют полного в них погружения.

Знаком принятия «завета» лирическим субъектом Пастернака служит слово «упряжь». Оно перекликается с ключевым термином политического языка Московской Руси «тягло», обозначавшим всеобщую «повинность» государству всех его субъектов, независимо от ранга и рода занятий. Современная Москва, с ее дымом заводов и стройками, предстает как новая инкарнация тотальной упряжи, которую все ее субъекты «тянут» общими усилиями. Любопытное продолжение этот образ имел в первоначальном варианте окончания предпоследней строфы: «Как ты ползешь и как дымишься, И как кончаешься, Москва», — замененном, возможно, в предвидении цензурных затруднений. Образ Москвы, «кончающейся» в упряжи, безошибочно отсылал к «Коняге» Салтыкова-Щедрина:

> Пройдут борозду из конца в конец — и оба дрожат: вот она, смерть, пришла! Обоим смерть — и Коняге и мужику; каждый день смерть.

Аналогия с «конем» — важный мотив и у самого Пастернака, и в восприятии его другими (вспомним знаменитое ахматовское: «Он, сам себя сравнивший с конским глазом»). В этом контексте трудно удержаться от искушения увидеть в портрете Коняги у Щедрина эмблематическую проекцию пастернаковского субъекта,

«врастающего» в новую действительность:

> Голову Коняга держит понуро; грива на шее у него свалялась; из глаз и ноздрей сочится слизь; верхняя губа отвисла, как блин. Немного на такой животине наработаешь, а работать надо. День-деньской Коняга из хомута не выходит.

Кажется естественным интерпретировать мотивы невольничества («тягла») и страха как попытки полу-завуалированного «саботажа», сопровождающие процесс «врастания»[209]. О том, что Пастернак рано осознал новую эпоху как время тотального страха, свидетельствует малоизвестное стихотворение 1927 года («Когда смертельный треск сосны скрипучей»), на которое обратил внимание Ю. Левин (1998), — так же как и широко известное признание в искушении «смотреть на вещи без боязни» («Стансы»).

И однако, за всеми этими, казалось бы, так понятными (нынешнему читателю) зловещими проявлениями советской действительности встает иной, более масштабный смысл. Ощущение преступности действий, совершаемых тайно, в сомнительном «переулке», страх, тревога, физическая и моральная боль наказания: все это состояния, которые творческий субъект Пастернака узнал — и сознательно принял — задолго до эпохи коммунальных квартир и изъятия золотых десяток. Мрачная советская реальность являет собой лишь очередное внешнее облачение метафизической проблемы тотальной виновности художника, печать которой он налагает на себя в тот самый момент, когда решается ступить в «темные переулки» беззаконной действительности. Она подчеркивает беззащитность творческой личности, решившейся шагнуть на подмостки, подставив себя обозрению тысячи биноклей (или рентгеновских лучей). Принятие упряжи означает еще одну «форму» невольничества, в которую добровольно облекается художник, чтобы таким образом приблизиться к жизни. Это и есть то непременное условие, из которого рождается искусство как метафизическая сверхзадача — в отличие от «стиха» как ее внешнего, заведомо дефектного воплощения. Стих — это предмет для «читки» и школьнического «зазубривания»; но «быль» освобожденной из мысленного пленения действительности, дорогой ценой добытая художником, становится неотъемлемым достоянием памяти.

5. Обломки рая

Все снег да снег, — терпи и точка.
Скорей уж, право б, дождь пошел
И горькой тополевой почкой
Подруги сдобрил скромный стол.

Зубровкой сумрак бы закапал,
Укропу к супу б накрошил.
Бокалы — грохотом вокабул,
Латынью ливня оглушил.

Тупицу б двинул по затылку, —
Мы в ту пору б оглохли, но
Откупорили б, как бутылку,
Заплесневелое окно,

И гам ворвался б: «Ливень заслан
К чертям, куда Макар телят
Не ганивал…» И солнце маслом
Асфальта б залило салат.

А вскачь за громом, за четверкой
Ильи Пророка, под струи —
Мои телячьи бы восторги.
Телячьи б нежности твои[210].

(«Все снег да снег»: ПСС, no. 200)

Как и «Волны», это стихотворение из «Второго рождения» имеет ясную автобиографическую основу. В отличие от совершенно абстрактной «милой» в раннем программном «Про эти стихи», в образе «подруги», с которой лирический герой коротает очередную зиму, проступают черты будущей (на момент написания стихотворения) второй жены поэта. Однако в других отношениях между двумя стихотворениями много общего. В сущности, сходство как их лирического сюжета (ожидание весенних перемен посреди кажущейся бесконечной зимы), так и ряда конкретных мотивов (кулинария весеннего дня, ингредиентами которой служат солнце и мокрый асфальт) так велико, что позволяет говорить о втором стихотворении как о своего рода реинкарнации первого в ином хронотопе.

Этот новый хронотоп, вживание в который составляет сущность «второго рождения», заявляет о себе с первой же строки грубовато-фамильярной фразой, в советское время приобретшей популярность в качестве формулы категорической житейской необходимости: ‘приказано — и точка’, ‘нет денег — и точка’. Неполная освоенность этого речевого регистра поэтическим субъектом дает о себе знать некоторой неровностью, если можно так выразиться, его дикции: энергичный речевой оборот нового времени соседствует с старомодно околичным «право» и с типичной интеллигентской манерой перифрастического цитирования Пушкина на случай («Но надо знать и честь: полгода снег да снег, Ведь это наконец и жителю берлоги, Медведю, надоест»). Эта легкая стилистическая диссонантность, напоминающая благообразную, но несколько потрепанную внешность интеллигента советского времени, станет характерной для позднего Пастернака; трудно сказать, была ли она сознательным художественным жестом или отражала слишком полное вхождение «в образ» новой действительности. Как бы там ни было, открывающая стихотворение реплика задает тон мягкой иронии, пронизывающий это лирическое само-описание. Подтрунивание над скороспелым демонизмом субъекта «этих стихов» и его такой же наивной, почти детской восторженностью уступает место иронической авторефлексии, сам тон которой дает почувствовать, как много изменилось за минувшие десять с небольшим лет.

Весенняя гроза как бурный и внезапный сигнал поворота, совершающегося в природе, — популярнейшая поэтическая тема. Казалось бы, ее символический сюжет занимает прочное, мгновенно узнаваемое место в пантеоне апробированных поэтических образов. Однако Пастернак находит для этого сюжета неожиданный поворот, разом сдвигающий его в совершенно иное и притом сугубо «непоэтическое» смысловое пространство: весенняя гроза сулит появление в недалеком будущем свежей зелени и овощей, призванных внести скромное улучшение в однообразие и скудость зимнего стола. Это комическая и вместе с тем патетичная проекция экзистенциального круговращения бытия с точки зрения слишком долго «терпевшего» желудка (картина, на заднем плане которой проглядывает актуальная социальная действительность — внезапное оскудение быта после начала коллективизации) являет собой поразительное свидетельство верности поэта метафизике повседневности. Действительность по-прежнему предстает в виде свободно плавающих частиц-признаков; но на всем лежит печать опрощения, и сам этот новый модус переживания бытия служит

знаком, которым изменившаяся действительность заявляет о своем всепроникающем присутствии. Расхожая метафора мокрого асфальта, «маслянисто поблескивающего на солнце», как бы сбрасывает свою патентованную литературность, оборачиваясь буквальным смыслом: ностальгическим мечтанием о свежем салате, щедро политом подсолнечным маслом, возможное обретение которого в недалеком будущем сулит яркое солнце. Пробивающиеся почки на деревьях наводят на мысль о водке, настоенной на травах, и о молодом укропе, накрошенном в суп. У раннего Пастернака тополь был «удивлен» зрелищем собственных пробивающихся почек («Весна. Я с улицы, где тополь удивлен»); теперь, вросши в новую действительность, тополь деловито подставляет почки струям дождя; настоенные на почках, они стекают «зубровкой», аромат которой скрашивает все еще рано наступающие сумерки.

Но почему бокалы оказываются вокабулами, а ливень изъясняется оглушительной латынью? Казалось бы, для латыни в этой действительности едва ли есть место. Ее присутствие, однако, мотивируется вторичной действительностью поэтической памяти. В сознании субъекта стихотворения зрелище весенней грозы неотделимо от канонического стихотворения Тютчева. Встраивающийся в картину за окном ее поэтический прототип привносит и классические ассоциации, и идею пира богов (в соположении с предвкушаемым более чем скромным пиршеством, на мысли о котором субъекта подвигло зрелище майской грозы):

> Ты скажешь: ветреная Геба,
> Кормя Зевесова орла,
> Громокипящий кубок с неба,
> Смеясь, на землю пролила!

Появление Тютчева в образной ткани стихотворения трудно назвать «интертекстом» либо намеренной пародией; скорее, классический источник выглядит употребленным «невпопад», подобно пушкинскому «снег да снег». Дело не только в смазанном, как будто полустертом представлении о классическом мире, при котором гомеровские образы Тютчева предстают неопределенной «латынью»; главное — это латынь самой низкой пробы, бесконечно удаленная от праздничной торжественности классической мифологии: латынь семинарской зубрежки, с архетипической фигурой «тупицы», застигнутого врасплох сыплющимся градом «вокабул» и получающего оглушительный подзатыльник. (Как мы видели, и сам лирический субъект стихотворения не вполне уверенно освоил «вокабулы» нового

экзистенциального порядка.)

Ассоциация оглушительного раската грома с хлопаньем откупориваемого шампанского заложена уже у Тютчева в «гомеровском» эпитете ‘громокипящий’. У Пастернака прозрачность интертекстуальной аллюзии сочетается с резким сдвигом в иную модальность: подобно тому как удар грома, от которого закладывает уши, превращается в «подзатыльник», откупоривание старого вина (ценность которого аттестуется «заплесневелой» бутылкой) — в открывание оконной рамы, заклеенной на зиму и сейчас обнажающей из-под слоя заскорузлой бумаги свой заплесневелый остов. (Для заклеивания окон на зиму употреблялся, за неимением клея, «клейстер» домашнего изготовления, т. е. клейкое вещество неровной консистенции, получающееся из разведенной водой муки; им густо мазали рамы, накладывая сверху слои нарезанной газетной бумаги. Отдирание этого коллажа, после того как он простоял полгода, являло собой эстетически малопривлекательное зрелище.)

Доносящийся с улицы «гам», после того как откупорили заплесневелую бутылку окна, также восходит к Тютчеву, но еще более — к образу растворенного окна у Майкова, к которому в свое время отсылали «Про эти стихи»:

> Весна! Выставляется первая рама
> И в комнату гул ворвался:
> И благовест ближнего храма,
> И говор народа, и шум колеса.

На этот раз доносящийся с улицы «гам» имеет иную консистенцию, вполне соответствующую действительности конца 20-х — начала 30-х годов. В «говоре народа» явственно слышится популярная эвфемистическая формула, которой обменивались, передавая из уст в уста слух об очередном имярек, засланном «куда Макар телят не гонял»; в данном случае этим внезапно исчезнувшим субъектом оказывается ливень. (Некоторая старомодность формулы, подчеркнутая явно устарелым «не ганивал», в сочетании с грубо современным «заслан», вновь демонстрирует характерную разношерстность и самого существования, и его отображения в языке.)

Наконец, гомеровский громовержец Тютчева трансформируется в фольклорно-популистского «Илью пророка», а классическая квадрига — в четверку, или «тряскую четверку», как она названа в рукописном варианте текста. Еще один характерный штрих к этому образу добавляет эпитет

«безрессорка», то есть безрессорный экипаж, — попросту говоря, крестьянская телега с наскоро приделанными сиденьями, в раннесоветское время заменявшая собой таксомотор.

Венцом этой картины — пока только воображаемой посреди нескончаемого снега, о чем не устает напоминать сослагательное наклонение, — являются «телячьи восторги» и «телячьи нежности» героя и его подруги. Сам по себе и смысл этих выражений, и их стилевая модальность хорошо вписываются в нарисованную поэтическую картину — можно даже сказать, «слишком хорошо», то есть с кажущейся прямолинейной очевидностью, с какой ни сами «положенья», ни их отображения в языковых идиомах обычно не ведут себя в мире Пастернака. Подобно тому как вдохновенные поэтические темноты, выглядящие чуть ли не футуристической глоссолалией, у него неизменно оказываются портретом предельно конкретной, знакомой до банальности ситуации — и притом портретом поразительно «похожим», если только взглянуть на него под правильным углом, — так и то, что кажется автоматизированной речью, при более пристальном рассмотрении обнаруживает в себе ускользающие, растекающиеся по разным смысловым пространствам черты. В данном конкретном случае оказывается полезным не упускать из виду призму гастрономических мечтаний, пройдя сквозь которую, экзистенциальная картина вечного обновления в природе, с ее мистическими обертонами возрождения-воскресения, принимает вид обновленного обеденного меню.

В стихотворении эта парадоксальная, но вместе с тем предельно естественная проекция выстраивается в целый поэтический сюжет, событийными вехами которого становится перемена блюд на столе: сначала стопка зубровки, настоенной на тополевой почке, и суп с накрошенным укропом, затем череда приятных промежуточных хлопот — откупоривается бутылка, заливается маслом салат, — и наконец, венчая их, является главное блюдо. Им оказывается квадрига телячьих отбивных, появление которых на столе, «под струи» наливаемого в бокалы вина (вспомним пушкинское: «Спасенья чашу наполняли Беспенной, мерзлою струей»), вызывает «гам» ритуально-идиоматизированных восклицаний: «котлеты — просто восторг», «какие нежные» и т. д. Воображаемая картина начинает все более походить на олимпийские высоты, на которых Геба, смеясь, потчует Зевесова орла под невообразимый грохот, поднятый Громовержцем; перед нами очередной пастернаковский момент «действительности, смещаемой чувством».

«Котлетный» подтекст телячьих восторгов и нежностей точно

подметил Быков, но, кажется, сам удивился парадоксальности своего наблюдения: «не хватает только телячьих котлет» (Быков 2005: 379). Перед нами типичный пастернаковский момент: кажущаяся ошибка вкуса, наивная (или поспешная) неуклюжесть выражения, то, что автор «выболтает сдуру» (если воспользоваться формулировкой из пристрастно неточного пастернаковского перевода «L'art poétique» Верлена), — способная вызвать неловкость у читателя, чуткого к «литературе»[211].

В «Волшебном роге мальчика» («Des Knaben Wunderhorn») Арнима и Брентано (1805–1808) есть стихотворение «Das himmlische Leben» (оно положено на музыку Малером в финале Четвертой симфонии), лирический герой которого — умерший крестьянский мальчик, с восторгом повествующий (по-видимому, родным и односельчанам, оставшимся на земле) о полной радостей беззаботной жизни обитателей рая: «Мы живем, как ангелы, и притом всегда веселы: прыгаем и скачем, пляшем и поем». Замечательные овощи растут на небесном огороде: тут и спаржа, и фасоль, и все, что вам только угодно; быки сами идут на бойню без страха и заботы, рыба плывет в сети, зайцы прыгают в силки, — все это потом приходится готовить святой Марте; в небесном саду растут и яблоки, и груши, и добрый садовник все позволяет попробовать. Картину венчает описание небесной музыки, какой, конечно же, не услышишь на земле.

Я не берусь утверждать, что эти стихи имели какое-либо сознательное отношение к стихотворению Пастернака — притом что со сборником Арнима и Брентано он, конечно, был знаком, а Малера в Советском Союзе часто исполняли в 20-е годы. Скорее, это соположение полезно тем, что позволяет лучше почувствовать неповторимую атмосферу стихотворения Пастернака: беззаботную радость, сквозь которую проглядывает трагизм ситуации, наивные мечты об изобилии, сам характер которых выдает жестокую скудость рождающей их действительности, главное же, высокую поэтичность и эмоциональную заразительность чувства, для которого тривиально материалистическая сниженность воплощения не только не является препятствием, но переживается с особенной силой, как нечто обретенное поверх всяких резонов и ожиданий.

Здесь опять уместно вспомнить слова Дудорова в драматическом отрывке 1942 года, которые он произносит в момент, когда «этот свет» открывается ему без перегородок, с неприкрытой прямотой:

> …каждый шаг в жизни — изгнанье, потеря неба, обломки рая. И всегда в эти минуты никого кругом.

Только снег, снег. Как я всегда любил его.

Земное человеческое существование, с его фрагментарной разрозненностью и тяжестью материального воплощения, — это по-истине «обломки рая». Советская действительность, с ее насильственной разгороженностью и жестокой скудостью и огрубелостью материального и морального существования, воплощала в себе тотальную метафизическую дилемму бытия с предельной остротой. Чем явственнее печать «изгнания» и отверженности — тем сильнее переживается обещание, которое действительность молчаливо являет в своих «обломках»; тем острее моменты, когда, «смещаемая чувством» художника, действительность позволяет на мгновение пережить нечто, проглядывающее за загрубелой и уродливой оболочкой.

6. Возвращение

Стояли как перед витриной,
Почти запрудив тротуар,
Носилки втолкнули в машину.
В кабину вскочил санитар.

И скорая помощь, минуя
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак.

Милиция, улицы, лица
Мелькали в свету фонаря,
Покачивалась фельдшерица
Со склянкою нашатыря.

Шел дождь, и в приемном покое
Уныло шумел водосток,
Меж тем как строка за строкою
Марали опросный листок.

Его положили у входа.
Все в корпусе было полно.
Разило парами иода,
И с улицы дуло в окно.

Окно обнимало квадратом
Часть сада и неба клочок.
К палатам, полам и халатам
Присматривался новичок.

Как вдруг из расспросов сиделки,
Покачивавшей головой,
Он понял, что из переделки
Едва ли он выйдет живой.

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.

Там в зареве рдела застава

И, в отсвете города, клен
Отвешивал веткой корявой
Больному прощальный поклон.

«О Господи, как совершенны
Дела твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О Боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознавать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделье,
И прячешь, как перстень, в футляр».

(«В больнице»: ПСС, по. 310)

Стихотворение «В больнице» (1956) из сборника «Когда разгуляется» отразило личный опыт поэта, перенесшего тяжелый инфаркт осенью 1952 года, — вернее, осмысление им этого опыта, позволившего еще раз испытать «в каком-то запоминающемся подобии» переживание смерти. О символической заряженности этого личного опыта говорит тот факт, что многие поэтические мотивы стихотворения «В больнице» появляются уже в письмах, написанных по свежим следам события, некоторые из которых звучат как его прозаический эскиз[212].

Стихотворение отразило в себе как содержание позднего творчества Пастернака — в частности и в особенности, романа и его последней стихотворной главы, выводившей жизненную историю героя в мистическую проекцию, — так и радикальную (на вкус многих поклонников его раннего творчества, слишком радикальную) реализацию декларированного еще в тридцатые годы принципа «неслыханной простоты». Особенную, даже исключительную важность этому моменту в человеческой и

творческой эволюции Пастернака придает тот факт, что «В больнице» является, как кажется, единственным его художественным произведением, в котором обращение к Богу происходит открыто и непосредственно «от лица» субъекта его лирики (в отличие от «Доктора Живаго», где с такими декларациями, в прозе и стихах, выступают персонажи романа). Мистериальная (или, если угодно, евангельская) простота лирического сообщения, та прямота, с которой оно апеллирует к трансцендентному, выступает здесь как свойство авторского поэтического голоса, без переадресации к стилистике и духовному лексикону Серебряного века, как это происходит в «Стихотворениях Юрия Живаго».

Вместе с тем, стихотворение особенно интересно еще и потому, что, при всей яркости, с которой в нем выступают черты «нового Пастернака», оно обнаруживает преемственность с фундаментальными категориями поэтического мышления, которым Пастернак оставался верен на протяжении всего своего творчества. Это позволяет предметно поставить вопрос о сущности творческой эволюции Пастернака в последние пятнадцать лет его жизни.

Прежде всего, отметим верность Пастернака в этом стихотворении «поэтике быта», особенно поразительную перед лицом трансцендентной многозначительности и самого события, и тона, в котором о нем повествуется. Подобно тому как лирика раннего Пастернака умела передать грандиозность бытия тем, что буквально наводняла картину мельчайшими деталями, сугубо прозаическими в своей будничной конкретности, так и здесь переживание лирическим субъектом трансцендентной ситуации на пороге смерти включено в течение будничной жизни, облекаясь во множество конкретных бытовых подробностей: человеку стало плохо на улице, приезжает машина скорой помощи, милиция разгоняет столпившихся зевак, «фельдшерица» оказывает первую помощь (нашатырный спирт), наконец он попадает в больницу, где никакая экстренность ситуации не способна ускорить томительную процедуру приема.

Замечательна типичная для лирического зрения Пастернака скорость, с которой поэтический взгляд перемещается с предмета на предмет, мгновенно выхватывая, точно из мрака (в данном случае — реально из тьмы ночных улиц и полумрака приемного покоя, к тому же сквозь полубессознательное состояние больного), осколки впечатлений. Мы слышим — косвенно, точно в отголоске, — грубый окрик милиционера, заставляющего расступиться столпившихся на «тротуаре»: ‘Ну что стали, как перед витриной!’; ощущаем с физической конкретностью резкую

поспешность, с которой санитар вталкивает носилки и вскакивает в уже тронувшуюся машину; из полумрака приемного покоя зрение на мгновение выхватывает фигуру полусонной приемщицы, кое-как «марающей» опросный листок, а потом, уже в больничном коридоре, сиделки, по-крестьянски жалостливо качающей головой. Само впечатление героя от больницы отражает опыт человека, привыкшего иметь дело с привилегированными медицинскими учреждениями; в «смертную кашу» (как ее назвал Пастернак в письме к Фрейденберг) обычной городской больницы он попал случайно, из-за полной внезапности события[213]. Но и это впечатление передано двумя фрагментарными, физически осязаемыми деталями: холодом, веющим от окна, и резким запахом йода.

О содержании вопросов к пациенту и его ответов при приеме в больницу мы кое-что узнаем из мимолетного следа, оставленного словом «переделка», которым он сам определяет свое положение. Словечко завоевало широкую популярность в годы войны, и неудивительно, что оно пришло герою стихотворения на память. Однако читатель стихотворения не может не заметить личный подтекст, отождествляющий лирического героя непосредственно с автором стихотворения, — ассоциацию с «Переделкино». По-видимому, герой возвращался вечером из Москвы к себе на дачу (о чем он и сообщает на вопрос об обстоятельствах случившегося с ним несчастья), и мысль о доме, до которого ему не суждено было доехать, притягивает по ассоциации выражение «попал в переделку».

Другой сигнал того, как близок лирический герой стихотворения его автору, можно заметить в строке «Милиция, улица, лица». На лихорадочно отрывочные впечатления героя наслаивается воспоминание о картине городских сумерек у раннего Маяковского: «Улица. Лица у догов годов резче». Добавление «милиции» к «улице» и «лицам» являет собой очередной сдвиг в новую действительность, типичный для лирики Пастернака советского периода. (Впрочем, «милиция», и именно в сочетании с «улицей», появлялась у Пастернака уже раньше, хотя в ином значении: стихотворение «Свистки милиционеров» из «Сестры моей — жизни» (1919) первоначально имело заглавие «Уличное»[214]. Таким образом, «милиция» 1956 года являла собой двойной сдвиг: как добавление к уличному пейзажу 1913 года у Маяковского и как трансформация «милиционеров» Февральской революции в советскую «милицию».) Именно с Маяковским — вернее, с его смертью — Пастернак ведет напряженный диалог и в первой автобиографии, и во второй, написанной в том же году, что и «В больнице».

Воспоминание о Маяковском, навеянное мельканием вечерних улиц, всплывает в сознании лирического субъекта, как тайный голос memento mori («Так это не второе рождение? Так это смерть?»).

Интересно в этом стихотворении то, что мелькание отрывочных впечатлений, вообще характерное для Пастернака, получает здесь реальную мотивировку: мы видим их такими, какими они предстают самому лирическому субъекту, доносясь до его сознания сквозь полуобморочный туман. Настойчивое нагнетание образов «мелькания» и «покачивания» (от уличных фонарей и тряской санитарной машины до тополя — одного из излюбленных природных агентов пастернаковской лирики, — отвешивающего свой «поклон» больному в окно), к которому затем прибавляются наркотические «пары иода», передает усиливающееся гипнотическое затемнение сознания больного, его погружение в бред. Ситуация возвращает нас к «месмерическому» бреду заболевшего ребенка в стихотворении «Зеркало». Картина, явившаяся его герою при пробуждении — зеркало с отражением сада, испаряющееся какао в чашке, — причудливым образом напоминает о себе в больничных впечатлениях: тополь в квадрате окна, «пары иода»; их смысл, однако, кардинальным образом отличается от того раннего откровения — отличается так, как отличается обещание или предчувствие от его исполнения.

Еще одна линия ассоциаций, важная для понимания смысла происходящего, связана с образами ареста и тюрьмы. Тут и милиция, и резкая торопливость, с которой «вталкивают» носилки и машина немедленно берет с места, мгновенно исчезая «во мраке», — прозрачное напоминание об известных по рассказам (а некоторыми и виденных) сценах мгновенных арестов на улицах послевоенной Москвы. В этот же ряд встраивается и «опросный листок», и переполненность больницы, и, наконец, поистине тюремный вид из окна.

Но эта грубая, мрачная, угрожающая действительность проникнута отрывочными, едва заметными знаками инобытия. Выражение «пары иода» заставляет вспомнить о серных парах, составляющих (вместе с леденящим холодом) характерную примету дантевского инфернального пейзажа и его позднейших поэтических отображений. Вид в окне на глухую стену, на которой играют мелькающие отсветы городского движения, напоминает о платоновской пещере. В этом контексте ассоциации с арестом и заключением получают смысл пленения в земном существовании. Сама почти сверхреальная степень, до которой опустилась, опростилась, огрубилась действительность, позволяет ей — в затуманенном сознании умирающего — предстать неким

пограничным миром, почти уже за гранью человеческого обитания.

Чтобы вполне оценить всю глубину укорененности мистической картины свидания с Богом в момент смерти в грубости и пошлости житейской рутины, нам необходимо вернуться к начальной строке стихотворения: «Стояли, как перед витриной». Его смысл кажется самоочевидным, пока мы не доходим до заключительных слов о том, что герой ощущает себя «изделье» в руках Бога. Слово ‘изделие’ может быть понято как неуклюжий «перевод» известного выражения ‘божественное творение’ (со сдвигом в тотальную псевдо-официальность языка нового времени). Оно активизирует в языковой памяти идиому, отдающую казенным языком описи (или милицейского протокола): ‘ювелирное изделие’; ее актуальность в ткани стихотворения подтверждается последующим упоминанием «перстня» и «футляра», в который он заключен. В этом соположении толпа зевак «перед витриной», присутствие милиции, аллюзия ситуации ареста, составления протокола и тюрьмы образуют целый пучок ассоциативных линий, векторы которых сходятся на узнаваемой житейской ситуации: произошло ограбление ювелирного магазина, толпа глазеет на разбитую витрину, из которой исчезло некое ювелирное изделие, появляется милиция, кого-то ‘забрали’ и ‘увезли’.

Этим изделием, однако, оказывается божественное творение — человеческая жизнь; более того, то обстоятельство, что изделие это — «перстень», служит указанием на то, что речь идет о жизни поэта. (Нет нужды много распространяться о значении пушкинского перстня — таинственно исчезнувшего, после того как он несколько раз переходил из рук в руки, — как символа поэзии в русской культурной мифологии.) Бог является герою нежданно, «яко тать в нощи» (по словам Апостола Павла)[215], чтобы забрать драгоценное «изделие» его жизни, положив его в «футляр» гроба. Парадоксальным образом, ситуация «ограбления ювелирного магазина» возвращается, получая мистическое освещение. Но тщетно милиция искала виновного в скандальном уличном происшествии; изделие, исчезнувшее из витрины, принадлежало забравшему его по праву, как Творцу. То, что оно было во временном обладании героя, он теперь сознает как «подарок».

Поразительно, с какой живостью в этом свидании с Богом (оно же свидание со смертью) воскресают ранние мотивы, составившие ядро духовного мира Пастернака. То, что лирический герой ощущает поэтический перстень своего жизненного жребия «подарком», возвращает к словам из

марбургских записей о гостеприимстве науки, от которого уходят, «одаряемые» предметами. «Жар», который чувствует умирающий, отсылает к идее творчества как лихорадки, симптомом которой служит «быстро поднимающаяся температура крови»; теперь оказывается, что ее первоисточником, в своем жизненном воплощении наводившим на мысли о вассермановой реакции, было прикосновение рук Бога — то самое касание, к которому поэтический субъект так страстно стремился, самого себя коря за болезненную воспаленность этого желания. Слезы, застилающие зрение героя — одновременно и слезы расставания с жизнью, и мистического экстаза, и просто результат действия снотворного, — напоминают о безудержном и бесконтрольном эмоциональном порыве, в котором стихи слагаются «навзрыд»; платок героя, как губка, насквозь промок от слез.

Идея личности как «изделия» Бога, в которой мистическое самоощущение скрещивалось с «индустриальным» самосознанием эпохи, появляется у Пастернака уже в 1930-е годы, в стихотворении «Счастлив, кто целиком…» (1936). Здесь мастером, «изделье» которого является поэт, оказывается народ как носитель языка. Мотив человека как «изделия» получил затем продолжение, а вместе с этим сбросил всякую эвфемистическую оболочку в отрывке «Этот свет», в словах Дудорова в момент «прощания» с жизнью: «Благодарю тебя, Господи, что ты сделал меня человеком и научил прощаться».

В одном из стихотворений ранней поэтической книги Рильке «Часослов. Книга иноческой жизни» («Das Stundenbuch: Buch des Mönchischen Leben») его лирический субъект — древнерусский монах-иконописец ощущает себя «изделием» Творца — его «сосудом», его «напитком», его «сандалиями». Бренность этих предметов, их обреченность исчезновению внушает герою Рильке беспокойство за Бога: что будет он делать, когда его «изделия» не станет?

> Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
> Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
> Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
> Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
> Mit mir verlierst du deinen Sinn[216].

> (Что будешь ты делать, Боже, если я умру? Я твой сосуд — если он разобьется? Я твой напиток — если он прольется? Я твое одеяние и твое ремесло: вместе со мной ты утратишь свой смысл.)

Теперь Пастернак дает на эти вопросы ответ, как бы подводя итог своему более чем полувековому — прямому и символическому — диалогу с немецким поэтом. «Изделие» не пропадает — Бог является, чтобы забрать то, что ему принадлежит.

Значение настоятельно проводимого поздним Пастернаком мотива «изделия» проясняется, если вспомнить определение богочеловеческой природы Христа в Символе веры: «… рожденный, не сотворенный». Оно выражает краеугольный догмат божественного Триединства (направленный против арианской ереси): то, что Христос воплотился в человека, не означает, что у него «тварная» природа; он не есть творение Бога, в отличие от всего мирского.

Слова лирического героя Пастернака о себе и своем поэтическом призвании (знаком которого служит перстень) как об «изделии» Бога проводят решительную грань, не позволяющую отождествить его жизнь и поэтическое призвание с Богочеловеком и его искупительной миссией. Это именно то отождествление, к которому с такой охотой стремились и которого с такой видимой легкостью достигали мессианские фигуры романтической и неоромантической (символистской) эпохи.

В том, как Пастернак понимал миссию искусства — его добровольный уход из мира разумного, в полном сознании огромности того, от чего приходится отказаться, — видна мессианская жертвенность, заключающая в себе прозрачную параллель с искупительной жертвой Вочеловечения. Главная особенность пастернаковской версии imitationis Christi состоит в глубине, с какой им переживается погружение в вещный мир. Субъект Пастернака никогда не забывает о своей природе человека — «изделия», «сотворенного» существа. В самой его миссии подвиг неотделим от чисто «человеческого» ощущения преступной страсти и нарушенного обета. Его жизнь — не мистерия с предрешенным «распорядком действий» (какой она представляется поэтическому зрению Живаго), но действительное погружение в неопределенность, самый исход которого — поражение? победа? завоеванное искусством для человечества бессмертие? гибель в океане пошлости? — теряется в обступившем хаосе. Важнейшим условием этого состояния, без которого оно теряет свой смысл, является отсутствие какой-либо «задней мысли» о последней и высшей инстанции, об абсолютном порядке, парящем над броуновским движением частиц существования, — будь то порядок трансцендентального разума или религиозного откровения. Вернее — субъект сознает присутствие этих высших ценностей, но не позволяет себе стать

под их защиту, использовать их инструментально, для того, чтобы облегчить тяжесть существования в мире хаоса. Он знает, что божественные «дела» (примечательна сама сниженность этого наименования) совершенны; но их совершенство открывается ему не в видениях грандиозного и возвышенного, а в постелях, людях и стенах жалкой и ужасной, неотличимой от тюрьмы советской больницы.

В этом состоит, по моему убеждению, сущность поистине удивительного конфессионального молчания Пастернака на протяжении большей части жизни. Поздний «приход» Пастернака к христианству — столь же полный и отчетливо заявленный, как ряд его ранних «уходов», — дает повод усмотреть в этом событии влияние текущих обстоятельств, как личных, так и политических, и тем самым локализовать его в качестве ситуативного феномена, не имевшего существенного значения для самосознания и творчества поэта на протяжении большей части его жизни[217]. Несмотря на внешнюю логичность такого вывода, позволю себе с ним решительно не согласиться. Дело даже не в возможных контраргументах, таких как глубокое, хотя по большей части косвенное, выражение христианского мироощущения в «Детстве Люверс», или то огромное место, которое в духовном мире Пастернака на протяжении всей его жизни занимали Рильке и Толстой. (У меня нет намерения всерьез обсуждать предположительное возражение, что у Толстого Пастернака могла интересовать «только» его этика, а у Рильке — «только» поэтика.) Ключевое значение для понимания этого видимого противоречия имеет, как мне кажется, понимание самим Пастернаком характера его дела как художника.

Пастернак избегает прямо апеллировать к религиозному познанию мира точно так же, как он избегает прямо апеллировать к познанию философскому, — не потому, что эти предметы для него не важны, а напротив, потому, что слишком важны. Отказ от духовного комфорта, доставляемого принятием над-эмпирической перспективы, с ее отсутствием «основания для заблуждения», составляет центральный нерв художественного самосознания Пастернака. В этой позиции апеллировать к абсолютному непосредственно, постоянно напоминая о своей уверенности в его соприсутствии в разрозненности повседневного бытия, — значило бы превратить миссию в театр «представления», о котором и самому актеру, и зрителям заранее известно, что все его перипетии, какими бы драматичными они ни были, действительны лишь пока длится пьеса. То, что Пастернак не спешит (подобно Иванову) с резонерским напоминанием о высшей и последней инстанции символической

вертикали, к которому обращена вся «чехарда» эмпирических сообщений, не следует понимать ни как апофатическую позицию, ни как религиозный индифферентизм. Напротив, декларирование своей уверенности в конечном смысле — пусть лишь в модусе мистического откровения — означало бы в системе ценностей Пастернака духовную капитуляцию, отказ от тяжести неустанной духовной работы в условиях мучительной неопределенности.

Медленно, шаг за шагом, Пастернак двигался к тому, чтобы оказаться способным говорить «во весь голос» о трансцендентном ядре бытия. То, что в начале века многим его ровесникам и старшим современникам эта проблема доставалась как будто без особого труда, буквально из воздуха эпохи, обрекало его, глубоко осмыслившего всю ее тяжесть, на всяческие уклонения и околичности — «как иное увечье обрекает на акробатику» (ОГ I: 6).

Обретенный Пастернаком в конце творческого пути голос во многом сродственен его раннему поэтическому «я». Если взглянуть на поздние произведения, написанные в стиле «неслыханной простоты», с точки зрения пастернаковской «поэтики быта» — поэтики возведения вещных «стен», с тем чтобы увидеть невидимое, — оказывается, что рисуемая в них картина вырастает из бытовой почвы таким же сложным, скачкообразным, мозаичным образом, как и в ранних поэтических книгах. «Милиция, улица, лица», больничный коридор, забитый тяжело больными, звуки и огни улицы за окном, обрывки чего-то кем-то сказанного, — все это мерцает и наслаивается с такой же магнетической силой ассоциативных притяжений, как мгновенные дачные, комнатные, уличные зарисовки, лежавшие в основе ранних стихов. Но вся эта хаотически движущаяся фактура встраивается в рамку связной, неразрозненной, спокойно дистанцированной повествовательности. Поэтическое зрение по-прежнему приобщено к хаотическому движению предметного мира, — но вместе с тем оказывается способным охватить движущуюся картину целиком. Стиль позднего Пастернака можно понять как постоянное балансирование между этими двумя зрительными перспективами — балансирование, как всегда у Пастернака, ненадежное, с непредсказуемым результатом и без какой-либо гарантии конечного успеха.

Лирический герой раннего Рильке говорил о писании икон (Божией матери) как о возведении «стен» вокруг невыразимо абсолютного, того, «о чем умолчал святой»:

> Wir bauen Bilder vor dir auf, wie Wände;
> so daß schon tausend Mauern um Dich stehn.

Denn Dich verhüllen unsre frommen Hände,
sooft dich unsre Herzen offen sehn[218].

(Мы возводим перед тобой изображения, как стены, так что уже тысяча стен окружает тебя. Ибо наши руки благоговейно укрывают тебя, с тем чтобы ты открылась взору наших сердец.)

Интересна противоположность этого образа у Рильке пониманию иконы как «окна» в трансцендентное, с большой силой выраженная Флоренским. Позиция Пастернака глубоко сродственна позиции монаха-иконописца Рильке и так же глубоко — и вполне сознательно — противополагает себя трансцендентному порыву Серебряного века. Свои поэтические полотна он пишет не как «окна», позволяющие видению абсолютного предстать в мгновенном озарении, а как «стены»-табло предметного мира. Если символистское философское и поэтическое сознание спешит отодвинуть эмпирическую видимость предметов как помеху на пути к прозреванию их абсолютной сущности, то в мире Пастернака, напротив, предметы все время «отодвигают» порыв субъекта, сбивая его сознание с пути своими самопроизвольными возникновениями, — но сама непредвиденность этих перебивов как раз и оказывается внутренне переживаемой дорогой к абсолютному.

В переживании лирического субъекта «В больнице» не мистерия сообщает истинный смысл жизни, освещая ее как бы сверху, но сама эта жизнь, в самых банальных и грубых проявлениях, выявляет и высвечивает заключенное в ней мистериальное начало. Мистическое значение происходящего проступает не вопреки действительности, не сквозь нее и над ней, а в ней самой. «Ночь смерти» естественно находит себе место в суете ночного города — или, может быть, эта суета всегда была заряжена мистическим присутствием смерти. Чудо Богоявления приходит к умирающему как эффект больничной «дозы» снотворного. Метафизическая невозможность увидеть Бога оборачивается бытовой ситуацией, за которую герой как бы просит извинения: ему мешают слезы, которые он тщетно пытается отереть, «теребя», по-видимому, уже совершенно мокрый платок. Жизнь перетекает в смерть с естественной незаметностью, и трансцендентное прозрение, принесенное смертью, не изменяет, но скорее подтверждает картину, представшую эмпирическому зрению.

Лучше всего сказал об этом, конечно, сам Пастернак (письмо к Фрейденберг 20.1.53):

Я радовался, что при помещении в больницу попал в общую смертную кашу переполненного тяжелыми больными больничного коридора, ночью, и благодарил Бога за то, что у него так подобрано соседство города за окном и света, и тени, и жизни, и смерти.

Цитированная литература

Аверинцев С. С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Быть знаменитым некрасиво… Пастернаковские чтения, вып. 1. М.: Наследие. С. 4–9.

Баевский В. С. 1993. Б. Пастернак — лирик. Основы поэтической системы. Смоленск: Траст-имаком.

Баевский В. С. 1998. Пушкин и Пастернак: к постановке проблемы // Пастернаковские чтения, вып. 2. М.: Наследие. С. 222–243.

Баевский В. С. и Пастернак Е. Б. Примечания // Борис Пастернак. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект.

Борисов В. М. 1989. Река, распахнутая настежь: К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Борис Пастернак. Доктор Живаго. М.: Книжная палата. Сайт <pasternak.niv.ru/pasternak/bio/borisov-reka.htm>.

Борисов В. М. 1992. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Быть знаменитым некрасиво… Пастернаковские чтения, вып. 1. М.: Наследие. С. 101–109.

Бройтман С. Н. 2003. Ранний Пастернак и постсимволизм. (К вопросу о критериях дефиниции «постсимволизма») // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. М.: РГГУ. С. 32–36.

Быков Дмитрий. 2005. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия.

Вильмонт Н. 1989. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М.: Советский писатель.

Гаспаров Б. М. 1994. Ламарк — Шеллинг — Марр (стихотворение «Ламарк» в контексте «переломной эпохи») // Б. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М: Наука (Ред. восточной литературы). С. 187–212.

Гаспаров Б. М. 2000. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект.

Гаспаров М. Л. 1997. Стих Пастернака // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. 3. О стихе. М.: Языки русской культуры. С. 502–523.

Гаспаров М. Л. 1998. Рифма и жанр в стихах Пастернака // Пастернаковские чтения, вып. 2. М.: Наследие. С. 63–70.

Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. 2005. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ.

Гладков А. К. 1973. Встречи с Пастернаком. Paris: YMCA-

Press.

Даль В. И. 1882. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. СПб.-М.

Енсен Петер Альберг. 1995. По ту сторону «своего» и «чужого». Заметки об эстетике Пастернака // Studia russica Helsingiensia et Tartuensia, 4. «Свое» и «чужое» в культуре. Tartu: Tartu University Press. С. 273–283.

Жолковский А. К. 2011. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛО.

Жолковский А. К. 2011а. Введение. Поэтический мир Пастернака // Жолковский 2011. С. 10–24.

Жолковский А. К. 2011 [1980] а. Место окна в мире Пастернака // Жолковский 2011. С. 27–64.

Жолковский А. К. 2011 [1980] Ь. «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // Жолковский 2011. С. 161–172.

Жолковский А. К. 2011 [1991]. «Мне хочется домой, в огромность…», или Искусство приспособления // Жолковский 2011. С. 298–337.

Жолковский А. К. 2011 [1994]. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии: Комплекс Иакова-Актеона-Геракла // Жолковский 2011. С. 92–116.

Жолковский А. К. 2011 [2001]. Бессмертие на время: К поэзии грамматического времени у Пастернака // Жолковский 2011. С. 151–160.

Жолковский А. К. 2011 [2006]. Откуда эта Диотима? (Заметки о «Лете» Пастернака) //Жолковский 2011. С. 472–489.

Иванов В. В. 1992. О теме женщины у Пастернака // Быть знаменитым некрасиво… Пастернаковские чтения, вып. 1. М.: Наследие. С. 43–54.

Искандер Ф. 1991. Поэтика и этика ясности в искусстве // Boris Pasternak (1890–1990) / Ed. Lev Loseff. Northfield, Vermont: The Russian School of Norwich University. С. 229–236.

Кант Иммануил. 1994 [1789]. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. Критика чистого разума / Ред. А. В. Гулыга. М.: Чоро.

Кац Б. А. 1991. «Раскат импровизаций». Музыка в творчестве, доме и судьбе Бориса Пастернака: Сб. литературных, музыкальных и изобразительных материалов / Сост., вступ. ст. и комментарии Б. А. Каца. Л.: Советский композитор.

Кац Б. А. 1997. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор.

Куликова С. А., Герасимова Л. Е. 2000. Полидискурсивность романа «Доктор Живаго» // В кругу Живаго.

Пастернаковский сборник / Ред. Лазарь Флейшман. Stanford: Stanford Slavic Studies, 22. С. 123–154.

Литинская О. Ю. 2010. Метафизические основания скептицизма. Опровержение скептической теории в работах Э. Гуссерля и Г. Г. Шпета// Грани (2): 80–82.

Левин Ю. И. 1998. Разбор одного малопопулярного стихотворения Пастернака // Пастернаковские чтения, вып. 2. М.: Наследие. С. 124–131.

Локс К. Г. 1993. Повесть об одном десятилетии (1907–1917) // Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е. В. Пастернак, М. И. Фейнберг. М.: Слово/Slova С. 34–53.

Лотман Ю. М. 1969. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам, 4. Tartu: Tartu riiklik ülikooli toimetised. С. 206–238.

Оболенский Д. Д. Стихи доктора Живаго // Сб. статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. Мюнхен: Institut zur Erforschung der UdSSR: С. 103–114.

Пастернак А. Л. 1983. Воспоминания. Мюнхен: W. Fink / F. Schöningh.

Пастернак Б. Л. 1972. «Чудо поэтического воплощения» (Письма Бориса Пастернака) / Публ. Е. В. Пастернак // Вопросы литературы (9). С. 139–171.

Пастернак Б. Л. 1981. Переписка с Ольгой Фрейденберг / Ред. Эллиотт Моссман. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Пастернак Б. Л. 1989. Соната для фортепиано. М.: Советский композитор.

Пастернак Б. Л. 1989–1992. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Художественная литература.

Пастернак Б. Л. 1990. Борис Пастернак об искусстве. М.: Искусство.

Пастернак Б. Л. 2003. Полное собрание стихотворений и поэм / Ред. В. С. Баевский, Е. В. Пастернак. СПб.: Академический проект.

Пастернак Е. Б. 1989. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Советский писатель.

Пастернак Е. В. 1998. Лето 1917 года (в «Сестре моей — жизни» и «Докторе Живаго» // Пастернаковские чтения, вып. 2. М.: Наследие. С. 100–115.

Пастернак З. Н. 1993. Воспоминания // Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост. Е. В. Пастернак, М. И. Фейнберг. М.: Слово/Slovo. С. 175–231.

Пастернак Л. О. 1975. Записи разных лет. М.: Советский художник.

Поливанов К. М. 2006. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: ГУ ВШЭ.

Поливанов К. М. 2006a. Отношение к биографии у Ахматовой и Пастернака // Поливанов 2006. С. 103–118.

Поливанов К. М. 2006b. «Свистки милиционеров»: реальный комментарий к одному стихотворению книги «Сестра моя — жизнь» // Поливанов 2006. С. 247–249.

Поливанов К. М. 2006c. Политический аспект биографии Бориса Пастернака. 1920–1930-е годы // Поливанов 2006. С. 73–102.

Померанц Г. С. 1992. Неслыханная простота // Быть знаменитым некрасиво… Пастернаковские чтения, вып. 1. М.: Наследие. С. 10–23.

Пощечина общественному вкусу. 1961 [1912]. Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников. Пощечина общественному вкусу // Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений. Т. 13. М.: ГИХЛ. С. 244–245.

Преображенский А. Г. 1951 [1910–1918]. Этимологический словарь русского языка. New York: Columbia University Press.

Раевская-Хьюз Ольга. 1989. О самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. С. 141–152.

Рашковская М. А. 1982. Поэт в мире, мир в поэте (Письма Б. Л. Пастернака к С. П. Боброву) // Встречи с прошлым. Вып. 4. М.: Советская Россия.

Ржевский Л. 1962. Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. Мюнхен: Institut zur Erforschung der UdSSR. С. 115–230.

Седакова О. А. 1998. «Чудо» Бориса Пастернака в русской поэтической традиции // Пастернаковские чтения, вып. 2. М.: Наследие. С. 204–214.

Седакова О. А. 2009. Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго» // Континент, 139. Сайт <magazines.russ.ru/continent/2009/139/se28.html>.

Синявский А. Д. 1965. Поэзия Пастернака // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.—Л. С. 5–62.

Синявский А. Д. 1989. Некоторые аспекты поздней прозы Пастернака // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. С. 359–371.

Смирнов И. П. 1996. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: НЛО.

Струве Н. А. 1989. Затерянная заметка Бориса Пастернака // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley:

Berkeley Slavic Specialties. С. 414–417.

Суперфин Г. Г. 1973. Борис Пастернак — критик «формального метода» / Публ. Г. Суперфина // Труды по знаковым системам, 5. Tartu: Tartu riiklik ülikooli toimetised. С. 528–531.

Тарановский К. Ф. 1972. Разбор одного «заумного» стихотворения Мандельштама // Russian Literature, 1 (2): 132–151.

Тынянов Ю. Н. 1977 [1924]. Промежуток // Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино / Ред. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков и М. О. Чудакова. М.: Наука. С. 168–195.

Фасмер Макс. 1986. Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. М.: Прогресс.

Федоров Н. Ф. 1982 [1906]. Философия общего дела. Т. 1 // Н. Федоров. Сочинения. М.: Мысль.

Флейшман Лазарь. 1980 [2003]. Борис Пастернак в двадцатые годы. München: Wilhelm Fink Vferlag. [2-е изд. СПб.: Академический проект].

Флейшман Лазарь. 1984. Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press. [2-е изд.: Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб.: Академический проект, 2005].

Флейшман Лазарь. 1996 [2006]. Введение // Lazar Fleishman, Hans-Berndt Harder, Sergei Dorzweiler. Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1. Standord, CA Stanford Slavic Studies (11:1). С. 11–138.

Флейшман Лазарь. 2006. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории литературы. М: НЛО.

Флейшман Лазарь. 2006 [1975]. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман 2006. С. 348–379.

Флейшман Лазарь. 2006 [1977]. Автобиографическое и «Август» Пастернака // Флейшман 2006. С. 342–547.

Флейшман Лазарь. 2006 [1993]. Накануне поэзии: Марбург в жизни и в «Охранной грамоте» Пастернака // Флейшман 2006. С. 380–399.

Флейшман Лазарь. 2006 [1995]. Борис Пастернак и христианство // Флейшман 2006. С. 731–740.

Флоренский П. А. 2000. Анализ пространства <и времени> в художественно-изобразительных произведениях (Лекции 1923–25 гг. в записи С. И. Огневой) // П. А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль.

Цветаева М. И. 1994. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Автобиографическая проза — Статьи — Эссе — Переводы. М.:

Эллис Лак. С. 231–245.

Чайковский М. И. 1997 [1903]. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. М.: Алгоритм.

Шапир М. 2004. «А ты прекрасна без извилин». Эстетика небрежности в поэзии Пастернака // Новый мир (7): 149–171.

Шкловский В. Б. 1917. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка (2). Пг. С. 3–14.

Шкловский В. Б. 1926. Третья фабрика. М: Круг.

Шкловский В. Б. 1964. Жили-были: Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г. М.: Советский писатель.

Шкловский В. Б. 1990 [1914]. Воскрешение слова // В. Шкловский. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе. М.: Советский писатель. С. 46–42.

Шпет Г. Г. 1994. Скептик и его душа // Г. Шпет. Философские этюды. М.: Прогресс. С. 117–221.

Юнггрен Анна. 1989. «Сад» и «Я сам»: смысл и композиция стихотворения «Зеркало» // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. С. 224–237.

Якобсон Роман. 1987 [1935]. Заметки о прозе поэта Пастернака // Роман Якобсон. Работы по поэтике. М.: Прогресс. С 324–338.

Arnim Joachim von & Brentano Clemens. 1805–1808. Des Knaben Wunderhom. Alte deutsche Lieder. Bd. 1–3. Heidelberg.

Barnes Christopher. 1971. Pasternak as Composer and Scriabin Disciple // Tempo, 121 (June): 13–25.

Barnes Christopher. 1977. Pasternak, the Musician-Poet and Composer // Slavica Hierosolymitana. Vol. 1: 317–335.

Barnes Christopher. 1989. Boris Pasternak: A Literary Biography. Vol. 1, 1890–1928. Cambridge, Eng.: Cambridge University Press.

Barthes Roland. 1984 [1968]. Le mort d'auteur // R. Barthes. Le bruissement de la langue. Paris: Seuil. P. 3–14.

Birnbaum Henrik. 1976. Doktor Faustus und Doktor Schiwago. Versuch über zwei Zeitromane aus Exilsicht. Lisse: Peter de Ridder.

Cassirer Ernst. 1923–1929. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1–3. Berlin: Bruno Cassirer.

Cohen Hermann. 1902. Logik der reinen Erkenntnis. Berlin: Bruno Cassirer.

Darnton Robert. 1970. Mesmerism and the End of the Enlightenment in France. New York: Schocken.

Dyck Martin. 1960. Novalis and Mathematics: A Study of Friedrich von Hardenberg's Fragments on Mathematics and Its

Relation to Magic, Music, Religion, Philosophy, Language, and Literature. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Erlich Victor. 1978. Introduction // Pasternak: A Collection of Critical Essays / Ed. V. Erlich. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. P. 1–8.

Fleishman Lazar. 1990. Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge, MA Harvard University Press.

Fleishman Lazar, Harder Hans-Berndt, Dorzweiler Sergei. 1996. Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Т. 1–2. Stanford, CA: Stanford Slavic Studies (11/1–2).

Fragmente. 1798. [Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Friedrich von Hardenberg, Friedrich Schleiermacher]. Fragmente // Athenaeum 1/2.

Frank Manfred. 1972. Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik. ZeitbewuBtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantische Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn: Winkler.

Frank Manfred. 1997. «Unendliche Annäherung». Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gifford, Henry. 1977. Pasternak. Cambridge: Cambridge University Press.

Huxsley Aldous. 1928. Point Counter Point. New York: Harper & Brothers.

Helmholtz Hermann von. 1996 [1895]. On the Aim and Progress of Physical Science // H. Helmholtz. Popular Lectures on Scientific Subjects. Vol. 1. London: Routledge / Thoemmes. P. 175–276.

Husserl Edmund. 1900–1901. Logische Untersuchungen. Bd. 1–2. Halle a. d. Saale: Max Niemeyer.

Jakobson Roman. 1979 [1923]. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским // R. Jakobson. Selecter Writings. Vol. 5. On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague: Mouton. P. 3–121.

Jakobson Roman. 1987 [1960]. Linguistics and Poetics // Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, eds. R. Jakobson. Language and Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press: 62–94.

Livingstone Angela. 1967. Allegory and Christianity in *Doctor Zhivago* // Melbourne Slavic Studies 1: 24–33.

Masing-Delic Irene. 1981. Zhivago as Fedorovian Soldier // The Russian Review. Vol. 40 (3): 300–316.

Masing-Delic Irene. 1989. Capitalist Bread and Socialist Spectacle: The Janus Face of «Rome» in Pasternak's *Doktor Zhivago* // Boris Pasternak and His Times / Ed. Lazar Fleishman. Berkeley:

Berkeley Slavic Specialties. P. 372–385.

Man Paul de. 1983. The Rhetoric of Temporality // P. de Man. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 187–228.

Mein, Margaret. 1971. Chateaubriand, a Precursor of Proust // *The French Review*. Vol. 45, no. 2 (December 1971): 388–400.

Miłosz Czesław. 1970. On Pasternak's Sobriety // Books Abroad 44 (2): 200–208.

Nilsson Nils Åke. Life as Extasy and Sacrifice. Two Poems by Boris Pasternak // Victor Erlich, ed. Pasternak: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. P. 51–67.

Novalis 1981 [1798]. Blütenstaub. Novalis Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. II / Ed. Richard Samuel. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Novalis 1983. Das allgemeine Bruillon. Novalis Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. III / Ed. Richard Samuel. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Oppenheim Janet. 1985. The Other World: Spritualism and Psychical Research in England, 1850–1914. New York: Cambridge University Press.

Pomorska Krystyna. 1975. Themes and Variations in Pasternak's Poetics. Lisse: Peter de Ridder.

Proust Marcel. 1948. Lettres à un ami. Paris: Amiot.

Rickert Heinrich. 1902. Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften. Tübingen: Mohr.

Rilke Rainer Maria. 1966. Werke in drei Bänden. 1-er Bd. Gedicht-Zyklen. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Rowland Mary & Rowland Paul. 1967. Pasternak's *Doctor Zhivago*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Schlegel Friedrich. 1969 [1829]. Philosophie der Sprache und des Wortes // Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 10 / Ed. Ernst Behler. München: F. Schuningh.

Schlegel Friedrich. 1963–1964. Philosophische Lehrjahre. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 18–19 / Ed. Ernst Behler. München: F. Schoningh.

Witt Susanna. 2000. Creating Creation: Readings of Pasternak's *Doktor Zhivago*. Stockholm: Almquist & Wiksell.

Wittgensten Ludwig. 1953. Philosophical Investigations — Philosophische untersuchungen. Oxford: Blackwell.

Указатель произведений Бориса Пастернака

ПОЭЗИЯ

Август: 34, 35, 256.
Баллада: 222.
Близнец в тучах: 60, 61, 123, 252.
Близнец на корме: 60, 61.
Близнецы: 60.
Болезнь: 83.
В больнице: 51, 83, 222, 240–247, 250, 251.
Вакханалия: 222.
Весна («Что почек…»): 51, 153.
«Весна. Я с улицы, где тополь удивлен…»: 236.
Вокзал: 50, 51.
Волны: 113, 114, 118, 196, 222, 224, 228, 234.
Второе рождение: 94, 114, 218, 222, 224, 234.
«Все снег да снег…»: 222, 233–239.
Высокая болезнь: 25, 44, 45, 220.
Гамлет: 167, 171, 179.
Гроза моментальная навек: 199.
Душа: 120.
За поворотом: 222.
Занятье философией: 25.
«Заплети этот ливень…»: 44, 52, 204.
Зеркало: 7, 117, 194–196, 198–207, 244, 256.
Зимняя ночь: 48, 168.
«Как бронзовой золой жаровен…»: 118.
Когда разгуляется: 119, 120, 124, 223, 241.
«Когда смертельный треск сосны скрипучей…»: 233.
«Коробка с веткой померанца…»: 71.
Марбург: 30, 48, 70, 74.
Метель («В посаде, куда ни одна нога…»): 11, 44, 82.
Мефистофель («Из массы пыли за заставы…»): 18–20.
«Мне в сумерках ты все пансионеркою…»: 71.
«Мне хочется домой, в огромность…»: 114, 196, 225–233, 253.
«Мчались звезды. В море мылись мысы…» (Вариация): 51, 92.
Начальная пора: 125, 218.
«Не трогать, свежевыкрашен…»: 82.
Определение поэзии: 25, 207–217.

Поверх барьеров: 96, 99, 114, 153.
Про эти стихи: 184, 185, 187, 188, 190–192, 194, 234.
Разлука: 112.
Рождественская звезда: 40, 51, 110, 171.
Свистки милиционеров: 244, 254.
Сестра моя — жизнь: 12, 14, 15, 21, 97, 132, 133, 191, 194, 207, 217, 218, 244, 254.
Скрипка Паганини: 96.
Сложа весла: 83.
Спекторский: 143, 218, 220.
Стихотворения Юрия Живаго: 15, 25, 75, 107, 123, 139, 153, 207, 223, 242.
«Счастлив, кто целиком…»: 246.
Темы и вариации: 83, 94, 96, 123, 217.
«Февраль. Достать чернил и плакать…»: 26, 85.
Чудо: 79, 80.

ПЕРЕВОДЫ

Верлен, «Искусство поэзии»: 238, 239.
Гете, «Фауст»: 95, 96.
Рильке, «За книгой»: 36.
Рильке, «Реквием»: 36.
Рильке, «Созерцание»: 36–38.
Шекспир, «Гамлет»: 52, 55.

ПРОЗА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Апеллесова черта: 38, 88.
Вассерманова реакция: 77, 78, 83, 84, 87.
Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре: 31, 32, 46, 99.
Детство Люверс (ДЛ): 8, 15, 58–60, 65, 83, 151, 168, 180, 202, 248.
Доктор Живаго (ДЖ): 7, 8, 10, 15, 25, 35, 37, 40, 43, 44, 48, 53, 54, 60, 65–70, 72, 73, 75, 76, 79–81, 83, 87, 95, 98, 101, 105–110, 112, 116, 117, 123, 124, 129, 131, 133, 135, 141, 145–147, 150, 152, 153, 156–183, 191, 192, 202, 207, 209–211, 223, 224, 242, 247, 252–255, 257, 258.
<Заметка: ответ на анкету, 1926>: 220, 221, 255.
Замечания к переводам Шекспира: 97.
Записки Патрика Живульта: 58, 123.
История одной контроктавы: 138, 139.

Люди и положения (ЛП): 8, 15, 31, 36, 37, 47, 94, 97, 98, 101, 102, 105–109, 110, 112, 118, 121, 122, 127, 136, 140, 142, 148, 152, 229, 244.
<Набросок, 1913>: 74, 130, 141.
Несколько положений: 74, 82, 83, 151, 152.
Охранная грамота (ОГ): 8, 11, 15, 24, 27–31, 33, 35, 36, 38, 42–44, 47, 53, 54, 58, 60, 63–65, 67–70, 72, 73, 76, 78–80, 82, 83, 89, 91, 97, 98, 101, 105, 109, 110, 112, 116, 120–122, 127, 136, 138, 140–142, 144, 148–152, 157, 158, 168, 180, 187, 190, 216, 217, 219, 244, 249, 255, 256.
Письма из Тулы: 151, 152.
Повесть: 89, 143, 144.
Символизм и бессмертие: 93, 102, 105, 107–109, 122.
Символизм и бессмертие. Тезисы: 102–107.
<Три главы из повести>: 143, 144, 150, 151.
Черный бокал: 84, 85.
Фридерик Шопен: 99, 131.
Этот свет: 52–55, 110, 115–120, 142, 246.
<Психологический скептицизм Юма (материалы к реферату)>: 32.
<Философские записи, 1910–1912 (LJ)>: 8, 11, 27, 32, 34, 39, 40, 42, 45–47, 54, 60, 64, 65, 71, 72, 82, 103, 106, 246, 257.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Прелюдия: 137, 138.
Соната: 9, 254.
«Con moto»: 137.

ПИСЬМА

Боброву: 2.7.13: 93, 94; 2.8.13: 49; 9.1.23: 17.
Дурылину: 29.6.45: 131.
Завадской: 25.12.13: 34.
Иванову: 1.7.58: 80.
Крючкову: 21.6.31: 113.
Локсу: 28.1.17: 127, 129.
Мандельштаму: 23.9.28 95.
Медведеву: 20.8.28: 11.
Пастернак Ж.: 17.5.12: 45; 12–16.7.12: 68; 15.7.30: 113.
Пастернакам Л. О. и Р. И.: 13.6.07: 9; (июль). 14: 130, 131.
Петровской-Силловой: 22.2.35: 192.

Петровскому: (дек.).20-(янв.).21: 204.
Смолицкому: 9.7.12: 61; 3.7.12: 68.
Стеценко: 8.2.41: 79.
Табидзе Н.: 17.1.53: 241.
Таирову: 9.8.42: 53.
Тихонову: 14.6.29: 95.
Федину: 6.12.28: 113.
Фрейденберг: с. 1910 <?>: 60, 99; 23.7.10: 46, 93, 90, 130; 19.7.28: 95; 14.1.36: 94; 23.12.45: 94; 26.3.47: 211; 30.11.48: 67, 90, 100; 20.1.53: 241, 251; 12.7.53: 96; 30.12.53: 96; 20.3.54: 24, 76, 98; 12.7.54: 98.
Чиковани: 6.10.57: 132.
Шаламову: 9.7.52: 94, 95.
Швайцер: 14.3.59: 57, 72.
Штиху: 28.5.11: 10; 17.7.12: 68; 19.7.12: 57; 11.5.12: 77; 4.7.12: 70.
Элиоту: 14.1.60: 92.
Эттингеру: (июль<?>).07: 82.
Яшвили: 30.7.32: 111.

Указатель имен

Аверинцев С. 11, 252.
Аверченко А. 214.
Андерсен Г. Х. 209.
Анненский И. 85.
Арним И. (Arnim). 239, 256.
Асеев Н. 207.
Алтаузен Д. 19.
Ахматова А. 16, 20, 26, 45, 219, 232, 254.
Баевский В. 11, 19, 128, 199, 252, 254.
Байрон Дж. 87, 184, 190.
Бальмонт К. 51, 52, 130.
Баранович М. 117.
Барнс К. (Barnes). 10, 30, 37, 41, 78, 99, 127, 137, 138, 156, 256.
Барт Р. (Barthes). 22.
Бах И. С. 157, 164.
Бахтин М. 74.
Белый А. 11,25, 30, 31, 33, 112, 128, 156, 165, 172, 180.
Бергсон А. 24, 26, 35.
Берлин И. 134.
Бетховен Л. ван. 164.
Бирнбаум Х. (Birnbaum). 141, 257.
Блок А. 76, 84, 105, 111, 214, 221, 229.
Бобров С. 17, 49, 61, 77, 93, 99, 255.
Бодлер Ш. (Baudelaire). 84, 85, 171.
Бомарше П. 211.
Борисов В. 53, 65, 141, 252.
Боттичелли С. 153.
Брамс И. 128, 140.
Брентано К. (Brentano). 239, 256.
Брехт Б. 53.
Бродский И. 136, 221.
Бройтман С. 104, 252.
Брюсов В. 130.
Булгаков М. 156, 157, 172, 186, 231.
Бунин И. 214.
Быков Д. 26, 30, 40, 53, 66, 69, 117, 123, 238, 252.
Бюлов Г. фон. 127.
Бюхнер Г. 53.
Вагнер Р. 41, 140, 141, 217.
Верлен П. 238.

Вертинский А. 133.
Вильмонт Н. 28, 29, 97, 252.
Виноград Е. 70, 71, 96.
Витгенштейн Л. (Wittgenstein). 21, 224, 258.
Витт С. (Witt). 37, 77, 97, 109, 258.
Высоцкая И. 26, 30, 42, 43, 68, 70, 144.
Вышеславцев Б. 109.
Вяземский П. 86.
Гаврилова Н. 85.
Гартманн Р. (Hartmann). 57.
Гаспаров Б. 87, 221, 252.
Гаспаров М. 15, 60, 218, 252.
Гегель Г. Ф. 24, 25, 45, 70, 112.
Гейзенберг В. 48.
Гёльдерлин Ф. 20.
Гельмгольц Г. 32, 106, 257.
Герасимова Л. 163, 253.
Гете И. В. 11, 22, 91, 124, 126, 131, 132, 255.
Гиффорд Г. (Gifford). 180, 257.
Гладков А. 52, 179, 252.
Глиэр Р. 35, 154.
Горький М. 214.
Гуссерль Э. 28, 32, 33, 35, 61, 103, 125, 253, 257.
Даль В. 18, 203, 252.
Дарнтон Р. (Darnton). 199, 257.
Джойс Дж. 156, 157.
Державин Г. 135.
Дайк М. (Dyck). 57, 257.
Дорцвайлер С. (Dorzweiler). 8, 11, 255, 257.
Достоевский Ф. 163, 180.
Джосипович Г. (Josipovici). 134.
Дурылин С. 47, 93, 131.
Дюамель Ж. 131.
Елизавета Венгерская. 31, 78–80.
Енсен П. А. 13, 253.
Есенин С. 122, 123.
Жид А. 156, 157.
Жолковский А. 20, 22, 26, 36, 40, 44, 195, 222, 233, 253.
Жуков Г. 136.
Заболоцкий Н. 133.
Завадская Н. 34.
Иванов В. Вс. 80, 253.
Иванов В. И. 10, 11, 25, 84, 104, 130, 249.
Иоанн, апостол. 97, 121, 165.

Искандер Ф. 17, 253.
Кандинский В. 25.
Кант И. 14, 24, 26, 27, 34, 42, 56, 57, 61, 64, 67, 72, 113, 253.
Кассирер Э. 28, 29, 61, 257.
Кац Б. 11, 128, 253.
Клейст Г. 31, 32, 46, 99.
Клементи М. 99.
Коген Г. 24, 26–30, 33–36, 38, 39, 42–44, 59, 61, 64, 65, 72, 84, 85, 90, 257.
Конт О. 32.
Крученых А. 95, 254.
Крючков П. 113.
Крылов И. 209.
Кузмин М. 214.
Куликова С. 163, 253.
Куприн А. 214.
Ламарк Ж.-Б. 221.
Левин Ю. 233, 253.
Лейбниц Г. 79, 109.
Ленау Н. 191.
Леонов Л. 52.
Лермонтов М. 133, 185, 190, 230.
Ли Бо 213, 214.
Ливингстон А. (Livingstone). 165, 257.
Локс К. 32, 60, 123, 127, 129, 253.
Лотман Ю. 7, 46, 56, 254.
Лысаков П. 214.
Мазинг-Делич И. (Masing-Delic). 108, 257, 258.
Майков А. 188, 191, 237.
Малевич К. 25.
Малер Г. 239.
Малларме С. 11.
Ман П. де (Man). 13, 258.
Мандельштам О. 17, 25, 77, 95, 185, 193, 219–222, 252, 255.
Манн Т. 92, 128, 156, 182.
Матфей, апостол. 165.
Маяковский В. 10, 33, 38, 59, 116, 120–124, 162, 185, 186, 198, 215–217, 219, 221, 229, 243, 244, 254.
Медведев П. 13.
Мейн М. (Mein). 119, 258.
Месмер Ф. 199.
Милош Ч. (Miłosz). 180, 258.
Музиль Р. 11, 35.
Набоков В. 181.

Наторп П. 28, 29.
Некрасов Н. 131, 162.
Нильссон Н. О. 83, 258.
Ницше Ф. 24, 78, 150, 153.
Новалис (Hardenberg F.). 57, 60, 89, 92, 257, 258.
Оболенский Д. 161, 254.
Огнева С. 256.
Окутырье М. 37.
Оппенгейм И. (Oppenheim). 199, 258.
Павел, апостол. 116, 118, 206, 245.
Палестрина Дж. 164.
Пастернак А. Л. 9, 57, 139, 148, 254.
Пастернак Е. Б. 9, 22, 26, 32, 35, 36, 47, 53, 57, 61, 65, 67, 68, 73–75, 78, 82, 85, 93–96, 99, 104, 125, 130, 199, 204, 212, 221, 243, 254.
Пастернак Е. В. 71, 253, 254.
Пастернак Ж. Л. 36, 43, 45, 68, 70, 113.
Пастернак З. Н. 20, 243, 254.
Пастернак Л. О. 98, 99, 109, 139, 148, 254.
Пастернак Р. И. 136.
Паунд Э. 11.
Петровская-Силлова О. 192.
Петровский Д. 204.
Платон. 34, 48, 54, 80, 85, 245.
Платонов А. 228.
По Э. А. 184, 190.
Поливанов К. 30, 42, 60, 113, 244, 252, 254.
Померанц Г. 16, 118, 254.
Поморска К. 7, 128, 257, 258.
Преображенский А. 18, 254.
Прокофьев С. 10.
Пруст М. (Proust). 35, 119, 156, 157, 172, 182, 258.
Пушкин А. 11, 19, 75, 86, 87, 92, 111, 131, 133, 162, 189, 198,213,218, 219, 221, 224, 235, 236, 238, 245, 252, 256.
Раевская-Хьюз О. 36, 255.
Рассел Б. 32.
Рашковская М. 94, 255.
Ремизов А. 214.
Ржевский Л. 163, 266.
Риккерт Г. (Rickert). 28, 61, 258.
Рильке Р. М. (Rilke). 25, 36–38, 44, 63, 75, 107, 110, 124, 246–248, 250, 258.
Россини Дж. 11.
Роуланд М. (Rowland). 181, 258.

Роуланд П. (Rowland). 181, 258.
Рукавишников А. 131, 132.
Салтыков-Щедрин Н. 232.
Седакова О. 11, 12, 22, 80, 126, 133, 255.
Семека-Панкратов Е. 7.
Серов В. 109.
Синявский А. 15, 255.
Синякова Н. 96.
Скрябин А. 9, 10, 33, 38, 39, 116, 128, 135–138, 142, 148, 149, 152, 256.
Слейтер-Пастернак Л. 99.
Смирнов И. 180, 255.
Смолицкий С. 61, 68.
Соболевский С. 34.
Соловьев В. 26.
Сологуб Ф. 214.
Спенсер Г. 32.
Стеценко Е. 79.
Стравинский И. 10, 209.
Струве Н. 37, 255.
Суперфин Г. 13, 255.
Табидзе Н. 241.
Таиров А. 53.
Тарановский К. 17, 255.
Тертуллиан 34.
Тихонов Н. 95.
Толстой Л. 38, 44, 80, 85, 102, 105, 151, 180, 182, 248.
Тренин В. 153.
Тынянов Ю. 83, 255.
Тютчев Ф. 111, 236, 237.
Фасмер М. 18, 254.
Федин К. 113.
Федоров Н. 108–110, 255.
Флейшман Л. (Fleishman). 7, 8, 10, 11,25, 28–33, 36, 38, 41, 44, 57, 60, 78, 102, 103, 120, 122, 139, 149, 153, 198, 217, 248, 253, 255–258.
Флоренский П. 37, 38, 250, 256.
Фолкнер У. 156.
Франк М. (Frank). 57, 257.
Фреге Г. 32.
Фрейденберг О. 24, 42, 43, 46, 32, 67, 68, 76, 93–96, 98–100, 111, 125, 128, 130, 207, 211, 241, 243, 251, 254.
Хаксли О. (Huxley). 11, 156, 157, 257.
Хардер Х.-Б. (Harder). 8.

Хлебников В. 52, 193, 198, 215, 254.
Хокни Д. (Hockney). 5.
Цветаева М. 17, 18, 94, 198, 219, 256.
Чайковский М. 63, 256.
Чайковский П. 63, 137, 256.
Черный С. 214.
Чехов А. 51.
Чиковани С. 132.
Шаламов В. 94.
Шапир М. 17, 256.
Шатобриан Ф. (Chateaubriand). 119, 258.
Швайцер Р. 57, 72.
Шекспир У. 52, 55, 68, 74, 97.
Шенберг А. 157, 164.
Шершеневич В. 78, 83, 84.
Шкловский В. 21, 40, 41, 50, 85, 256.
Шлегель А. В. (Schlegel). 258.
Шлегель Ф. (Schlegel). 13, 14, 25, 27, 29, 30, 45, 65, 87, 88, 91, 92, 257, 258.
Шляйермахер Ф. (Schleiermacher). 257.
Шопен Ф. 99, 128, 131, 135, 137, 140, 146.
Шпет Г. 32, 253, 256.
Штих А. 10, 57, 68, 70, 77, 104.
Шуберт Ф. 141, 146.
Шуман Р. 137, 140.
Элиот Т. С. 25, 85, 92.
Энгель Ю. 156.
Эггингер П. 82.
Юм Д. 24, 32.
Юнггрен А 196, 199, 207, 256.
Якобсон Р. (Jakobson). 13, 50, 156, 208, 256, 257.
Яшвили П. 111.

notes

Примечания

1

Письмо 13.6.07 (Е. Б. Пастернак 1989: 95).

2

Опубликована в издательстве «Советский композитор» (Б. Пастернак 1989).

3

Крайне скептический отзыв и о «Прометее», и о модном увлечении синэстетическими соответствиями в письме к Штиху 28.5.11 может служить весьма ранним свидетельством разочарования Пастернака в символистских ценностях (цит. в Barnes 1989: 88). Барнс идентифицирует упоминаемый Веденяпиным «стихотворный текст символиста А. для космогонической симфонии композитора Б. с духами планет, голосами четырех стихий и прочая и прочая» (ДЖ 2: 10) с «Прометеем» и, в более общем смысле, с образом поздней музыки Скрябина (ibid.: 89–90).

Во всех дальнейших отсылках к «Доктору Живаго» указывается номер части и подразделяющей главки.

4

Многочисленные переделки ранних стихов для позднейших изданий, как и частичные возвращения к оставленным ранее прозаическим замыслам, не служат для Пастернака попыткой «воскресить» свое прошлое творчество, но всегда отвечают текущим потребностям и задачам. См. в особенности Флейшман 1980 [2003]: Гл. 5.

См. их исчерпывающий компендиум: Кац 1991.

6

По справедливому замечанию Аверинцева (1992: 5), Пастернак «очень решительно сопротивлялся символистскому возведению поэта в ранг метафизика и теолога».

Впрочем, возможным контрпримером к последнему тезису может служить стихотворение «В посаде, куда ни одна нога», где ключевое выражение повторяется несколько раз, но в разных позициях в строке: прием, который Баевский (1993: гл. 2) остроумно сопоставил с каноном или фугой; см. также Кац 1997: 107–118, где параллель между этой стихотворной «попыткой фуги» и музыкальной формой проводится, как кажется, уже с чрезмерным буквализмом.

Lazar Fleishman, Hans-Berndt Harder, Sergei Dorzweiler, изд. «Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака», т. 1–2 (Stanford, CA: Stanford Slavic Stadies 11:1–2), 1996. В дальнейших отсылках: LJ.

Седакова 2009: гл. 7.

Енсен 1995 формулирует эту проблему в качестве двух контрастных принципов использования языка: «вглубь» и «поперек».

11

Paul de Man 1983.

12

Письмо П. Н. Медведеву 20 авг. 1928 г. Впервые опубликовано: Суперфин 1973. Цит. по СС, 5: 278–280.

13

Синявский 1989: 359.

14

«Когда Пастернак писал: „Нельзя не впасть к концу, как в ересь, в неслыханную простоту“, это было общим чувством, здесь Пастернак шел в ногу со временем» (М. Гаспаров 1997: 518). Почему тогда эта общеупотребительная простота оказывается «неслыханной»?

Померанц 1992: 10–11.

16

Как замечает по этому поводу Померанц, эстетическое наслаждение, доставляемое ранней лирикой, «пожалуй, мешало глубине», позволяя растворять понимание в наслаждении красотой образов (ibid.: 17).

Искандер 1991: 230.

18

Цит. по изд.: Цветаева 1994: 236.

19

Эпизод описан в работе (Баевский 1998: 228–229). По остроумному предположению Баевского, ассоциация между Пастернаком и Пушкиным настолько прочно вошла в литературное подсознание эпохи, что даже учиненный Пастернаку официальный разнос оказался привязан к Пушкину.

20

По свидетельству З. Пастернак, «[о]н говорил, что поэтическая натура должна любить повседневный быт и что в этом всегда можно найти поэтическую прелесть» (З. Пастернак 1993: 177). Жолковский (2011 [2006]: 479) находит интересную параллель этому в мире раннего романтизма («Гиперион» Гёльдерлина).

21

Е. Б. Пастернак 1989: 223 (подчеркнуто Пастернаком). По-видимому, эти слова имеет в виду Седакова, когда говорит о «созерцающей мысли» или «мыслящем созерцании» у Гете и Пастернака (Седакова 2009: гл. 1).

22

Жолковский 2011 [1980] Ь: 161–172 метко указал на необычайное обилие в произведениях Пастернака наречий типа ‘вдогад’, ‘спрохвала’, ‘с размаху’ и т. д.

23

Или даже «позорным стихописанием»: письмо к Фрейденберг 20.3.54. (Все отсылки к переписке Пастернака и Фрейденберг даются по изданию: Пастернак 1981).

24

Цифры в отсылках к «Охранной грамоте» указывают номер части и подразделяющих главок.

25

Флейшман 2006 [1993]: 387 справедливо замечает, что ранняя проза Пастернака отягчена философскими иносказаниями; они, однако, исчезают с поверхности прозаического текста, начиная по крайней мере с «Детства Люверс». Что касается поэзии, то даже в самых ранних опытах присутствие в них философии опосредовано. Этому различию соответствуют и неоднократные заявления Пастернака о том, что писание прозы ощущалось им как более трудная задача, требующая внешних «подпор» в процессе постепенного овладевания ею.

26

Как иронически замечает по этому поводу Д. Быков (2005: 531): «Ум — не самая упоминаемая из пастернаковских добродетелей».

27

Жолковский 2011а: 11 определяет словами самого Пастернака «центральную тему» его поэзии как «общенье восторга с обиходом».

28

Любопытен в этой связи факт, приведенный Л. Б. Пастернаком (Е. Б. Пастернак 1989: 176): Ида Высоцкая подарила Пастернаку на Новый год (1913) томик Бергсона; он прочел его частично, но раздел «Об отношении сознания к материи» остался неразрезанным.

29

«Das Sein ist Sein des Denkens. / Nur das Formale ist sachlich. / Der Idealismus ist der wahrhafte Realismus». Cohen 1902: 14; 501; 514.

Это определение «Охранной грамоты» полностью соответствовало непосредственному впечатлению от семинара Когена, переданному в письме к отцу (4.7.12): «Если ему дают ответ в целой длинной фразе, он не слушает и переводит взгляд на кого-нибудь другого: он признает ответы и вообще выражения maximum в 2–3 слова. Это maximum».

31

Fragmente, no. 46.

32

«Пренебрежение к Просвещению и его честности, которую они кощунственно осмеивали (pietätlos verspotten)». Cohen 1902: 10.

Вильмонт 1989: 148.

См. Флейшман 1996 [2006]: 89–90.

Cohen 1902: 16–17.

К этому случаю в полной мере приложимо наблюдение Флейшмана о том, что отсылки к Марбургу в «Охранной грамоте» пронизаны «завуалированными, но даваемыми со смещениями, ссылками к текстам, проблематике и терминологии марбургской школы» (Флейшман 2006 [1993]: 398).

Флейшман 2006 [1975]: 348–349.

Крайнюю позицию занимает в этом вопросе Быков — автор, которому принадлежит много тонких наблюдений об интеллектуальной природе творческой личности Пастернака. Но собственно философские занятия Пастернака его биограф попросту отказывается принимать всерьез. Из его рассказа выходит, что главным мотивом для поездки в Марбург была перспектива встречи с Идой Высоцкой (а главным содержанием пребывания там — сама эта встреча).

39

Флейшман 1996 [2006]: 46.

Ibid.: 51.

41

В статье «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре», 1911 (СС 4: 680).

Флейшман 1996 [2006]: 50.

43

«Андрей Белый обладал всеми признаками гениальности, <…> разгулявшейся вхолостую и из силы производительной превратившейся в бесплодную и разрушительную силу» (ЛП: «Девятисотые годы», 11). Во всех отсылках ко второй автобиографии Пастернака указывается название главы и номер раздела.

«Г. фон Клейст…»; CC 4: 679.

45

Ср. утверждение Флейшмана [1996 (2006]: 54–55], что разочарование в философии было «предсказано» в статье о Клейсте 1910 года; поездка в Марбург понадобилась «специально для того, чтобы убедиться в бесплодности» пути к недостижимой «системе».

Шпет 1994. См. о критике скептицизма у Гуссерля и Шпета: Литинская 2010.

Эта работа послужила основанием для принятия Шпета в штат Университета в должности приват-доцента (Е. Б. Пастернак 1989: 120–121).

48

«Объективное содержание науки совершенно независимо от субъективности ученого» (Husserl 1900–1901; I: Ch. 8, 42).

Очень точно об этом сказано у Флейшмана 2006 [1975]: 351–356. Флейшман, однако, склонен считать, что доминантное место Марбурга в автобиографии Пастернака является «метонимическим» замещением, скрадывающим его более глубокую внутреннюю связь с феноменологией, с чем я не могу согласиться.

«Но тогда к чему это „sum“? <…> Сознание чистого мышления науки оказалось перемешанным с личным чувством собственного индивидуального существования» (LJ II: 46–47).

Локс 1993: 43.

52

«Рассекая в свободном полете воздух и чувствуя его сопротивление, легкий голубь мог бы вообразить, что в безвоздушном пространстве ему было бы гораздо удобнее летать». Кант 1994 [1789]: 45.

53

Ср. упоминание этого образа в письме к Н. В. Завадской 25.12.13 (СС 5: 78).

Е. Б. Пастернак 1989: 92.

Занятия с Р. М. Глиэром в 1909 году подчеркнули «разрыв между ничем не облегченной новой музыкальной мыслью и ее отставшей технической опорой» (Е. Б. Пастернак 1989: 112).

56

«Комплексу Иакова» в творчестве Пастернака посвящено специальное исследование Жолковского 2011 [1994]. См. также ряд более ранних работ, указавших на значение этого мотива: Флейшман 2006 [1977]; Ольга Раевская-Хьюз 1989.

57

После разрыва с первой женой в 1931 году Пастернак наклеил фотографию ее с сыном на титульную страницу «Buch der Bilder» — «лучшей книги Рильке <…>, с которой не расстаюсь» (Е. Б. Пастернак 1989: 479).

Прецедентом для этого послужила публикация перевода «Реквиема» Рильке в журнале «Звезда» рядом с первой частью «Охранной грамоты» в 1929 году.

59

Как он скажет в письме к М. Окупорье (4.2.59) — как обычно, с некоторым преувеличением, когда речь идет об идеальном пребывании «в тени» гиганта: «вся моя художественная деятельность есть не что иное как перевод или переложение его [Рильке] мотивов; я ничего не добавил к его оригинальности, и всегда плавал в его водах» (цит. в Barnes 1989: 111).

Witt (2000: 44–45), отмечая некоторые черты Флоренского в образе Живаго, находит отражение ВХУТЕМАСовских лекций в романе.

Флоренский 2000: 84.

О неслучайности выбора этих ключевых слов у Пастернака свидетельствует его заметка, опубликованная Н. Струве (1989), в которой переделка ранних стихов в конце 1920-х годов описывается им как превращение всего «движущегося» в них «в складки закостенелого и изолированного документа».

63

В действительности разрыв и в этом случае (подобно предшествовавшим ему уходам из музыки и философии) был не таким внезапным и одномоментным, как Пастернак склонен был это представлять (да и, по-видимому, сам воспринимал). См. детальное описание и анализ этого эпизода: Флейшман 1984, гл. 6.

Прекрасно выражен этот общий настрой у Быкова (2005: 11): «Лирика Пастернака — праздничный реестр подарков, фейерверк чудес, водопад восторженных открытий».

Жолковскому 2011 [2001] принадлежит тонкое исследование употреблений форм грамматического времени в поэзии Пастернака. Как видим, однако, для Пастернака будущее лежит в иной метафизической плоскости, а не просто соотносится с настоящим. «Грамматика поэзии» Пастернака — это скорее «грамматика метафизики».

Шкловский 1964: 169. Процитировано в кн. Флейшман 1980 [2003]: 19, 20.

67

«Пастернак рано сделался поклонником Вагнера, собирал его партитуры, и часто разыгрывал их вместе с матерью» (Barnes 1989: 66).

Если верить свидетельству Иды Высоцкой, ничего похожего на «предложение» и «отказ» в действительности не было; как бы там ни было, письма Пастернака этого времени позволяют видеть, что уже тогда он воспринимал события именно так, как потом их изобразил в «Охранной грамоте» (Поливанов 2006а: 107).

69

Отношения с Фрейденберг вконец разладились в конце лета, уже после окончательного отъезда Пастернака из Марбурга, когда они встретились в Италии. Их переписка возобновилась лишь в 1920-е годы (Barnes 1989: 145–146).

Флейшман 1996 [2006]: 104–105 указывает на попутные «бытовые» мотивы этого решения: предложение Когена остаться в Германии для продолжения научной карьеры не имело действительной силы из-за его отставки, сопровождавшейся знаками враждебного отношения к его делу со стороны многих коллег по университету.

Богатый материал, иллюстрирующий и эту черту публичного поведения Пастернака в годы террора, и ее рецепцию, содержит книга Флейшмана 1984.

72

См. блестящий анализ контаминационной «перепутанности» античных источников в стихотворении «Заплети этот ливень…»: Жолковский 1911 [1994].

73

«Г. фон Клейст…»: СС 4: 678.

О том, что кардинальным свойством пастернаковской картины мира является «неожиданность», а отнюдь не «субъективность», очень точно сказано у Лотмана (1969: 224): «То, что может восприниматься в этих текстах как „субъективность“, связано совсем не с погружением поэта в глубины внутренних переживаний, а с полной неожиданностью изображаемого мира».

Дурылин увидел в первых стихотворных опытах Пастернака «золотые частицы, носимые хаосом» (Е. Б. Пастернак 1989: 134). Быть может, исключительная проницательность этого наблюдения, с точки зрения категорий пастернаковской художественной метафизики, связана с тем, что оно несет на себе след непосредственного общения с автором.

«…Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» («Пощечина общественному вкусу», 1912).

77

Письмо к Боброву 2.8.13 (СС 5: 75).

«И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его» (Шкловский 1990 [1914]: 40).

Jakobson 1979 [1923]: 45.

80

Письмо к А. Я. Таирову 9.8.42. Е. Б. Пастернак 1989: 560.

Есть свидетельства, что большая часть пьесы была написана, и Пастернак ее читал в узком кругу друзей осенью 1942 года; друзья пришли в ужас, и по их настоянию Пастернак пьесу уничтожил (Борисов 1989). Две сцены, однако, сохранились, хотя поводов для ужаса слушателей в них было более чем достаточно. О причинах уничтожения Пастернаком других предположительно написанных частей пьесы не следует судить слишком поспешно; вспомним уничтожение им больших кусков прозы по чисто внутренним творческим причинам.

Исключение составляет книга Быкова, в которой совершенно справедливо сказано, что «монологи Дудорова из этой пьесы принадлежат к мощнейшим страницам пастернаковской прозы» (Быков 2005: 606).

Эта черта раннего романтизма с большой убедительностью раскрыта в работах М. Франка; см. в особенности Frank 1972; Frank 1997.

Идея параболы как графического отображения «бесконечного приближения» к бесконечности в особенности занимала Новалиса (Dyck 1960). Латентную попытку найти математическое выражение метафизической позиции у Пастернака можно усмотреть в его раннем интересе к теории бесконечно малых как парадоксального — через максимальную раздробленность — пути приближения к абсолютной континуальности (Е. Б. Пастернак 1989: 149).

85

Письмо 14.3.59; перевод с нем. А. Л. Пастернака (Б. Пастернак 1990: 357).

Письмо к А. Штиху 19.7.12. Б. Пастернак 1972: 143.

87

Его непосредственной мишенью, по-видимому, был один из младших членов кафедры, Гартманн, к которому Пастернак испытывал антипатию: см. Флейшман 1996 (2006): 85–86.

М. Гаспаров, Поливанов 2005: 88.

Сравним замечание Флейшмана о теме «невстречи» как одном из лейтмотивов «Охранной грамоты» (1984: 184). В сущности, «невстречами» пронизаны и «Детство Люверс», и «Спекторский» и, конечно, «Доктор Живаго». В этом можно усмотреть след, тянущийся от первой поэтической книги.

Авторская версия заглавия сборника — «Близнец за тучей» — лучше передавала этот метафизический смысл, чем отредактированный Бобровым печатный вариант.

91

Эти всем знакомые слова из стихотворения 1950-х годов перифразировали письмо марбургской эпохи, где они непосредственно относились к занятиям философией: «Я докопался в идеализме до основания» (к С. В. Смолицкому 9.7.12; Е. Б. Пастернак 1989: 161).

М. Чайковский 1997 [1903], 3:208–209.

93

«В его сердце рано вошел образ Другой — страдающей женщины» (Иванов 1992: 45).

Кант III: 63.

«…ее [формы] реализация состоит лишь в том, что априорный ‘дух’ воплощает ее в вещи» (LJ II: 20).

Исследователями указывалось на «говорящий» характер девичьей фамилии Лары: Гишар (фр. Guichet ‘зарешеченное окошко в тюрьме’). В черновике брат Лары Родион менял фамилию на ее русский эквивалент ‘Решетников’. Аналогично, фамилия ‘Люверс’ восходит к англ. Louver ‘вентиляционная решетка, жалюзи’ (Е. Пастернак 1989: 497; см. также Борисов 1989: 106).

Быков проницательно увидел в выражении «невольник форм» потенциал двусмысленности: «Каламбур насчет „форм“ сомнителен» (2005: 24). Как и в случае многих других пастернаковских «сомнительностей», ее смысл не умещается в рамках, диктуемых общими соображениями литературного или языкового вкуса.

Е. Пастернак 1989: 446.

Как замечает Быков (2005: 533), «‘растительный мир’, ‘растительное царство’ — эти слова у Пастернака наделены явственной негативной модальностью».

100

«…оскорбляемая поклонением всех, одинокая, темная для себя, темная для меня, и прекрасная, прекрасная в каждом шаге» (письмо к Штиху 4.7.12. ПССоч, 7: 125). Примечательна идиоматичность философского языка (гегелевское ‘für sich’ / ‘für uns’) в этом взрыве юношеских эмоций.

101

См. интересный анализ личного подтекста событий «лета 1917 года» в работе Е. В. Пастернак (1989). Автору можно поставить в упрек лишь то, что она слишком тесно отождествляет свою позицию с восприятием Пастернака, что оставляет в стороне вопрос о символических пружинах ситуации.

102

Письмо к Ренате Швайцер 14.3.59 (Иск., 359).

Е. Б. Пастернак 1998: 68–69.

104

«Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться» («Несколько положений»).

105

Сравним замечание Е. Б. Пастернака о «снятии с лирики автобиографического аспекта» в цикле стихов в романе (Е. Б. Пастернак 1989: 586).

См., например, письмо к Фрейденберг 20.3.54.

107

См. замечательное исследование категории мимикрии у Пастернака: Witt 2000.

108

Помимо широко известных русскоязычному читателю книг Флейшмана о Пастернаке в 1920-е и 1930-е годы, следует также указать работу Fleishman 1990, в которой эта линия в интерпретации личности Пастернака проведена с особенной остротой.

109

Е. Б. Пастернак 1989: 209.

110

Barnes (1989: 167) усматривает в заголовке намек на «творческое бессилие [creative impotence] Шершеневича».

111

Седакова (1998: 212) проницательно сопоставляет слова о «законах природы» с наблюдениями Живаго над проявлениями мимикрии.

112

Письмо к В. В. Иванову 1.7.58 (СС 5: 564).

113

На мотивную перекличку этих двух пассажей указал Е. Б. Пастернак (1989: 337).

114

О «страстности» лирического мира Пастернака в свое время написал Нильссон (Nilsson 1978 [1959]).

115

Нет нужды перечислять бесчисленные пассажи в его стихах и прозе, относящиеся к образам воспаления; они поистине пронизывают все его творчество — от «Детства Люверс» и цикла «Болезнь» («Темы и вариации») до «Доктора Живаго» и стихотворения «В больнице». На принципиальную важность темы болезни у Пастернака Тынянов указывал уже в 1924 году (Тынянов 1977 [1924]: 184).

116

Идея интерпретации стихотворения в ключе пастернаковской философии искусства принадлежит Н. Гавриловой (работа «Converted Avant-Garde: The Poetic Development of Boris Pasternak and T. S. Eliot» в моем семинаре о Пастернаке). Такое прочтение не противоречит тому, что и заглавие, и целый ряд выражений стихотворения совершенно очевидным образом восходят к «Черной весне» Анненского (Е. Б. Пастернак 1989: 120).

117

Б. Гаспаров 2000: 179–180.

118

Fragmente 1798.

119

Письмо к Фрейденберг 30.11.1948; CC 5: 475.

120

Так (перифразируя гетевские «Ученические годы Вильгельма Мейстера») предполагал Шлегель назвать гигантский компендиум фрагментов, писавшихся им в 1796–1806 годах и так и не увидевших свет при жизни автора. (Первое полное издание: Schlegel 1963–1964).

121

Fragmente 1798, no. 12.

Novalis 1983.

123

14.1.60; CC 5: 366.

124

Цитируется у Е. Б. Пастернак 1989: 166.

125

Рашковская 1982: 143.

Е. Б. Пастернак 1989: 382.

127

Е. Б. Пастернак 1989: 478.

Е. Б. Пастернак 1989: 296–297.

129

Witt 2000: 25 находит параллель этой черте у Пастернака в Откровении Иоанна, где о раскрываемой книге бытия говорится: «Увидел книгу, написанную внутри и вовне».

Вильмонт 1989: 78–79.

(Barnes 1989: 72). См. также свидетельство в воспоминаниях Лидии Слейтер-Пастернак об «удивительной» скорости, легкости и уверенности как чертах рабочего стиля отца (ibid.: 24).

Е. Б. Пастернак 1989: 271.

133

Черновик письма (к Фрейденберг?), с. 1910. Пастернак 1990: 298.

134

Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре (1913). СС 4: 681.

135

Сохранилось оповещение о докладе, посланное одному из участников собрания; указанная в нем дата: «10 января 1913», по-видимому, является опиской, так как на почтовом конверте стоит штемпель 10 февраля. См. комментарий в СС 4: 893.

136

Впервые опубликованы Флейшманом в приложении к Флейшман 2006 [1975].

137

Флейшман 2006 [1975]: 351. Я, однако, не согласен с центральным положением Флейшмана о том, что доклад знаменовал собой «отход» Пастернака от неокантианства к феноменологии. Скорее, речь может идти о его продолжающихся усилиях построить свое понимание искусства на контрастном соположении с эпистемологической критикой, некоторые важные для него элементы которой он находит у Гуссерля, наряду с неокантианством.

138

См. об отношении тезиса о «реалистичности» символизма у Пастернака с концепцией Иванова: Бройтман 2003.

139

Параллелью к этому суждению могут служить скептические слова о толковании метафоры у Иванова как «символа» (то есть феномена, смысл которого устремлен по вертикали к некоему сверхсмыслу); Пастернак называет эту позицию идеей «антипоэта» (письмо к Штиху 14.7.14; Е. Б. Пастернак 1989: 220).

Helmhotz 1996 [1895].

141

Значение диалога с Федоровым в «Докторе Живаго» показано в работах Мазинг-Делич (1981; 1989).

Федоров 1982 [1906]: 194.

143

В частности, как показала Витт, другим источником слов Веденяпина о бессмертии была статья Вышеславцева в «Современных записках», в которой (как и в романе) античность вместе с коммунизмом была противопоставлена христианству (Witt 2000: 75–77).

Любопытный эпизод скорее анекдотического свойства связал личность Федорова с семейным миром Пастернаков. Единственный существующий портрет философа был написан Л. О. Пастернаком много лет спустя после его смерти (в 1919 году) по прижизненным эскизам; их приходилось делать украдкой, так как Федоров категорически отказывался фотографироваться или позировать для портрета. Свой след эта курьезная ситуация, возможно, оставила в «Людях и положениях» в рассказе о том, как Л. Пастернак и Серов на официальных приемах украдкой рисовали карикатуры на присутствующих сановников, «прикрывая шапками альбомы» (ЛП: «Младенчество», 4); именно так, по-видимому, делались и зарисовки Федорова. Этот посмертный «портрет» наглядно иллюстрирует идею бессмертия через память, какой она заявлена в изложении «Символизма и бессмертия».

145

В разгар самоубийственной литературной войны второй половины 1920-х годов Пастернак пишет Федину: «…мне кажется, само искусство последнего времени <…> точно объединилось в одном безотчетном стремлении: замирить память хотя бы, если до сих пор нельзя помирить сторон, и как бы склонить факты за их изображением к полюбовной». (Письмо 6.12.28; цит. Поливанов 2006 с: 81).

146

«…дом как в Райках, три комнатки с террасой, между светлыми, высокими комнатами *настоящие* стены» (подчеркнуто Пастернаком) (к Жозефине Пастернак, 15.7.30; СС 5: 307).

147

Баранович вспоминает анекдотический эпизод: на ее совет Пастернаку — читать апостола Павла, тот с шутливым возмущением воскликнул: «Она мне советует читать апостола Павла»! (ср. Быков 2005: 38).

148

Среди многих критических работ на эту тему см., например, Mein 1971.

Proust 1948: Lettre XLI (1908).

150

По словам Флейшмана, в первой автобиографии дана «охранная грамота Маяковскому в момент агонии и смерти ЛЕФа». Флейшман 1980 [2003]: 329.

151

В точной формулировке Флейшмана, этот «знаменитый пассаж» знаменует собой не столько отрицание, сколько легитимизацию темы «смещения» прошлого. (Флейшман 1980 [2003]: 99).

Очень точно об этом сказал Е. Б. Пастернак в комментариях к авторской правке стихов из двух первых поэтических книг в 1928 году, публиковавшихся под рубрикой «Начальная пора». Комментатор справедливо возражает тем, кто считал основной направленностью правки «упрощение текста»; напротив, варианты 1928 года «труднее для читательской расшифровки». Позднейшая редакция не улучшает и не упрощает текст, а дает по отношению к нему «принципиально новую позицию». (Е. Б. Пастернак 1989: 96).

153

Замечательно указание Седаковой (2009) на сродственность этих слов Гете духовными основами поэтики Пастернака.

154

«Вначале был ритм»: афоризм, принадлежащий дирижеру Гансу фон Бюлову (парафраза слов Фауста: «Im Anfang war That»).

Особенно важными в этом плане были работы К. Барнса, первым поставившего вопрос о значимости музыкальных произведений Пастернака для понимания его творчества и опубликовавшего один из его композиторских опытов (Barnes 1971; Barnes 1977).

156

См. о месте музыки в образном строе лирики Пастернака: Pomorska 1975, Ch. 2 («Music as Theme and Strusture»). Исчерпывающий компендиум отсылок к музыке у пастернака находим в книге: Кац 1991.

157

London Review of Books, Febr. 1990. Глубокомысленному критику отвечал Исайя Берлин.

158

См. о влиянии именно этого произведения Скрябина на фортепианные опыты Пастернака (Barns 1989: 51–52).

159

Ср. текст Прелюдии и ее анализ в работе Barnes 1977.

Флейшман 2006 [1977].

Fleishman 1990: 12–15.

Fleishman 1990: 13–14.

163

Л. О. Пастернак 1975: 80.

А. Л. Пастернак 1983: 97–99.

165

См. о связи имени героя романа с образами Георгия и «юродивого»: Birnbaum 1976: 21; Борисов 1992.

166

Б. Л. Пастернак 1972: 144–145. Значение этого письма для прояснения символического смысла истории падения с лошади показано в статье (Флейшман 2006 [1977]: 195–196).

Воспоминания брата поэта дают своего рода повествовательный контрапункт к этой поэтико-символической картине (А. Пастернак 1983: 96, 102).

Флейшман 2006 [1977]: 347.

169

Как указал Флейшман 1980 [2003]: 210–211, его непосредственным источником мог послужить саркастический перечень коммерческих экзотизмов в статье Тренина в «Новом ЛЕФе», включавший среди прочего и «экстаз».

170

В расписании музыкальных занятий Пастернака в 1909 году большое место отведено контрапункту и фуге, которые он проходил с Энгелем. Позднее Пастернак брал уроки контрапункта у Глиэра, имея в виду предполагавшееся поступление в консерваторию в 1911 году (Barnes 1989: 47; 77).

171

«The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination» (Jakobson 1987 [1960]: 71).

172

«The musicalization of the fiction: not in the symbolist way, by subordinating sense to sound (Pleuvent les bleus baisers des astres tacitumes. Mere glossolalia) but on a large scale, in the construction» (Huxsley 1928: Ch. XXII).

173

Интересные наблюдения над значением литургического времени в развитии действия романа содержатся в работе: Оболенский 1962.

Куликова, Герасимова 2000. См. также более раннее исследование принципиального стилевого «дуализма» романа: Л. Ржевский 1962: 184–186.

175

См. об этом сопоставлении: Livingstone 1967: 24–33.

176

В трилогии А. Белого «Москва» — произведении, многие детали которого (в частности, имя «Веденяпин») оставили след в романе Пастернака, — причудливо звучащие имена составляют важную часть «московского колорита». Вот как, например, выглядит список «пайщиков», обманутых Мандро (в образе которого проступают некоторые черты Комаровского): «Арбов, Бронхатко, Взлезеев, Вещелинский, Грубах, Долбяго, Дедеренский, Девятисилов, Есмыслов, Зрыгелло, Извечевкин, Истенко, Крохин, Ксысеева, Крушец-Поганко, епископ Луфарий, Мтетейтель, Оляс, Носопанова, Плюхин, Плохойло, Слудыянская, Трупершов, Топов, Треверхий, Удец, Удивительный, Чертис-Щебренева» («Москва под ударом»: 2: 16).

177

«L’homme y passe à travers des forêts de symboles, / Qui l’observent avec des regars familiers» (Baudelaire, «Correspondences»).

178

А. Гладков точно выразил реакцию на роман читателя, погруженного в мир пастернаковской лирики: «В „Докторе Живаго“ есть удивительные страницы, но насколько их было бы больше, если бы автор не тужился написать именно *роман*. <…> Все, что в этой книге от романа, слабо: люди не говорят и не действуют без авторской подсказки. Все разговоры героев-интеллигентов — или наивная персонификация авторских размышлений, неуклюже замаскированная под диалог, или неискусная подделка. Все народные сцены по языку почти фальшивы». (Гладков 1973: 137).

В. Эрлих четко сформулировал этот подход, получивший широкое распространение в критической литературе о романе: «It is, perhaps, the crowning paradox of Pasternak's paradox-ridden career that this one „epic" of his schould have been in a sense more personal and autobiographical than are many of his lyrics». (Erlich 1978: 8).

(Miłosz 1970).

(Смирнов 1996).

182

В частности, критика нередко подчеркивала неправомерность аналогии с исторической эпопеей Толстого применительно к роману Пастернака: Gifford, 1977: 182.

183

M. Rowland, P. Rowland 1967.

Вариант в первом издании: *прояснит*.

185

«Семена лука истолочь, смешать пополам с медом, съедать по чайной ложке 3–4 раза в день»: www.24narodmedicina.ru/spisok-lekarstvennyx-trav/luk-repchatyj. — «Пятиминутке из клубники [sic] закрывать сразу крышкой или дать остыть?» (otvet.mail.ru: **На скорую руку**).

На вопрос, как они воспринимают смысл знаменитого примера Чомского «Colorless green ideas sleep furiously», некоторые из опрашиваемых отвечали, что эта фраза для них звучит, «как современная поэзия».

187

Вариант: без строф 4–6.

На эту деталь, свидетельствующую о принципиальной важности стихотворения, впервые указал А. Д. Синявский в своем предисловии к собранию стихотворений Пастернака (1965: 21), см. также Флейшман 2006 [1977]: 377.

189

См. монографическое исследование этого мотива у Пастернака: Жолковский 2011 [1980a].

Юнггрен 1989.

191

А. Д. Синявский, op. cit.

См., в частности, интересное истолкование образа «глаза» в указанной статье А. Юнггрен или расшифровку образа «тени» в статье Л. Флейшмана.

193

См., например: Е. Б. Пастернак 1989 (Гл. I: «Детские годы»); Fleishman 1990 (Ch. I: «Origins»).

194

Образ грозы как вспышки фотоаппарата, оставляющей мгновенный «фотоснимок» в памяти — «гроза моментальная навек», — в высшей степени характерен для Пастернака. Ср. Юнггрен 1989: 234.

Баевский, Е. Б. Пастернак 203: 690–691.

196

См. обстоятельные исследования судьбы месмеризма в культурной истории новейшего времени: Oppenheim 1985; Darnton 1970.

197

‘Маета’: «мука, мучение, томленье, истома, изнуренье; большой хлопотливый труд; беспокойная обязанность, тяжкая работа» (Даль 1882, т. 2).

198

Вот как определяет игру «в чижа» Даль: «Чурка, чурок, чирок, чиж, палочка с небольшим в пядень, срезанная по концам накось, по которой бьют палкою, и она взлетывает кверху; игра в чурку, в чирок, в чирки или в чижи» (1882, т. 4:615).

Типичный фрагмент таких домашних речений, составляющих органическую часть воспоминаний детства, находим в письме Пастернака Д. В. Петровскому (декабрь 1920 — январь 1921): «Я помню, как отрывала меня мама от этих заступников и как торопила. Нельзя так, Боря. Ты чего зазевался. Ну в чем дело? Свеча как свеча. А это! — Ленты» (СС 5: 115).

200

А. Юнггрен (1989: 226) проницательно замечает в связи с этим, что темой «Зеркала» является «тема творчества как гадательного вглядывания и прозрения».

201

Само собой разумеется, что процесс «пробуждения» продолжался и далее, на всем протяжении жизни поэта. Можно вспомнить в связи с этим глубокое удовлетворение, с которым Пастернак в письме к Фрейденберг (26.3.47) передавал слова жены Асеева по поводу чтения им стихов из романа: «Вы знаете, точно сняли пелену с „Сестры моей — жизни“».

202

В рукописи для книги 1956 года: *Figaro*; в верстке исправлено на *Фигаро,* с ремаркой Пастернака: «По-моему, лучше по-русски».

203

Еще ранее он писал Фрейденберг о старом употреблении слова ‘лопатки’, «когда мы были детьми»: «А теперь все думают, что это спинные кости» (26.3.47).

По свидетельству Е. Б. Пастернака (1989: 634), редактор издательства, работавший над сборником, «противился переделкам вещей, давно ставших классическими».

Я благодарен за эту аллюзию П. В. Лысакову, который указал мне на нее в семинаре по Пастернаку в Колумбийском университете.

М. Гаспаров 1998.

Б. Гаспаров, 1994.

Жолковский 2011 [1991].

209

«Между незамутненным субъективным экстазом ранней лирики и христианской жертвенностью поздней лежит целая полоса добросовестного врастания попутчика в социализм» (Жолковский 2011 [1991]: 301).

Вариант последней строфы:

А вскачь за тряскою четверкой,
За безрессоркою Ильи —…

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря…
Все прочее — литература.

У Верлена, разумеется, нет даже отдаленного подобия этих ‘выболтает сдуру’, и ‘чудотворя’; здесь Пастернак забывает об оригинале и говорит от своего имени. Но верленовская заключительная формула: «Et tout le reste est littérature» — была ему, несомненно, близка и оказалась переданной с большой точностью.

212

См. в особенности письмо к Н. Табидзе 17.1.53 и к Фрейденберг 20.1.53.

213

Перевести Пастернака из «общего отделения» Боткинской больницы, куда он попал с улицы, в лучшие условия, как о том хлопотала З. Пастернак, удалось лишь спустя два месяца, ввиду его крайне тяжелого состояния в первые недели. См. Е. Б. Пастернак 1989: 613–614.

Поливанов 2006b: 247.

215

Первое послание к Фессалоникийцам 5:2.

Rilke 1966: 31.

Наиболее обстоятельно эта позиция аргументирована в работе Флейшмана (2006 [1995]).

Rilke 1966: 10 («Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen»).